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 98. ТОМ 2
ISSUE 98. VOLUME 2

Видавничий дім
«Гельветика»
2026

Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 5 від 23.04.2026 р.)

Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Галів, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. – Вип. 98. Том 2. – 384 с.

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

Редакційна колегія:

Галів М.Д. – головний редактор, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри історії України та правознавства (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Бермес І.Л.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Блашків О.** – кандидат філологічних наук, адьюнкт (Інститут мовознавства та літературзнавства, Університет в Сєдльцах, Польща); **Волтінґ Моніка** – доктор габілітований, професор, професор (Інститут германської філології, Вроцлавський університет, Польща); **Волтінґ Штефан** – доктор габілітований, професор, професор (Інститут прикладної лінгвістики, кафедри міжкультурної комунікації та лудологічних студій, Університет імені Адама Міцкевича в Познані, Польща); **Душний А.І.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Заєць В.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник декана факультету народних інструментів (Національна музична академія України імені П.І. Чайковського); **Зимомря І.М.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу (Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет»); **Іванишин П.В.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та теорії літератури (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ільницький В.І.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри історії України та правознавства (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Корсак Р.В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри туристичної інфраструктури та готельно-ресторанного господарства (Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет»); **Ситник О.М.** – доктор історичних наук, професор, професор кафедри історії та археології (Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, Україна).

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, 2026
© Галів М.Д., Душний А.І., Зимомря І.М., 2026

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 5 from 23.04.2026)

Humanities science current issues / [editors-compilers M. Haliv, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. – Drohobych : Publishing House „Helvetica", 2026. – Issue 98. Volume 2. – 384 p.

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

Editorial board:

M. Haliv – Editor-in-Chief, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of History of Ukraine and Law (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ukraine); **I. Bermes** – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Music Theory and Instrumental Training (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Blashkiv** – PhD, Adjunct (Institute of Linguistics and Literary Studies, University of Siedlce, Poland); **M. Wolting** – Doctor hab., Professor, Professor (Institute of German Studies, University of Wrocław, Poland); **S. Wolting** – Doctor hab., Professor, Professor at the Institute of Applied Linguistics, Department of Intercultural Communication and Ludological Studies (Adam Mickiewicz University Poznań, Poland); **A. Dushnyi** – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Music Theory and Instrumental Training (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Zaiets** – Candidate of Art History, Associate Professor, Deputy Dean of the Faculty of Folk Instruments (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music); **I. Zymomria** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Translation Theory and Practice (State University «Uzhhorod National University»); **P. Ivanyshyn** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Ukrainian Literature and Literary Theory (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Ilnytskyi** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of History of Ukraine and Law (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **R. Korsak** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Tourism Infrastructure and Hotel and Restaurant Management (State University «Uzhhorod National University»); **O. Sytnyk** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor of the Department of History and Archaeology (Bogdan Khmelnitsky Melitopol State Pedagogical University, Ukraine).

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.aphn-journal.in.ua

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

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

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

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

© Drohobych State Ivan Franko Pedagogical University, 2026
© M. Haliv, A. Dushnyi, I. Zymomrya, 2026

ІСТОРІЯ

УДК 94(477.83)"1900/1914":334.7
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-1

Іван СВЯСТИН,
orcid.org/0009-0004-9944-8725
аспірант кафедри історії України та правознавства
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) svyastun@ukr.net

КООПЕРАТИВНИЙ РУХ ЯК ІНСТРУМЕНТ ГРОМАДЯНСЬКОГО ВИХОВАННЯ ТА СУСПІЛЬНОЇ САМООРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНЦІВ У СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У статті проаналізовано роль кооперативного руху як чинника консолідації суспільства у процесі формування громадянської свідомості західноукраїнського населення. ***Мета статті*** *– комплексний аналіз кооперативного руху як чинника формування громадянської свідомості та суспільної самоорганізації українців у Східній Галичині.* ***Методологія дослідження*** *базується на загальноприйнятих принципах науковості, об'єктивності, історизму, методах зовнішньої та внутрішньої критики джерел.* ***Наукова новизна*** *полягає в тому, що вперше проаналізовано кооперативний рух як інструмент громадянського виховання та суспільної самоорганізації українців у Східній Галичині на початку ХХ ст.* ***Висновки.*** *Кооперативний рух у Східній Галичині виник як відповідь на комплекс викликів, що стояли перед українським суспільством. Він поєднував економічні, соціальні та національні функції, стаючи важливим чинником модернізації та самоорганізації українців у регіоні. Через участь у діяльності кооперативів українське населення набувало практичних навичок самоврядування, відповідальності, економічної культури та національної свідомості. Кооперація сприяла формуванню активного громадянина, здатного до участі в суспільному житті та державотворчих процесах, що робить її важливим чинником модернізації українського суспільства на початку ХХ ст. Кооперативний рух у Східній Галичині наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. мав виразний національний характер і виступав важливим інструментом консолідації українського суспільства. Він поєднував економічні функції з національно-культурними завданнями, сприяючи формуванню ідентичності, розвитку мови та зміцненню позицій українців у соціально-економічному житті регіону. Приклади кооперативів «Маслосоюз» та «Сільський господар» переконливо демонструють, що кооперація у Східній Галичині була не лише економічним явищем, але й важливим чинником національного розвитку. Вона сприяла формуванню української ідентичності, поширенню мови та культури, а також зміцненню економічних позицій українців. Кооперативний рух став важливим інструментом консолідації суспільства та підготовки до майбутніх державотворчих процесів. Кооперативні організації також активно взаємодіяли з іншими національними інституціями, зокрема культурно-освітніми товариствами. Вони підтримували діяльність «Просвіти», сприяли розвитку освіти та поширенню національної ідеї.*

Ключові слова: *кооперативний рух, громадянське виховання, Східна Галичина, громадянська свідомість, самоорганізація, національний рух.*

Ivan SVYASTYN,
orcid.org/0009-0004-9944-8725
Postgraduate Student at the Department of History of Ukraine and Law
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) svyastun@ukr.net

THE COOPERATIVE MOVEMENT AS A TOOL OF CIVIC EDUCATION AND SOCIAL SELF-ORGANIZATION OF UKRAINIANS IN EASTERN GALICIA IN THE EARLY 20TH CENTURY

The article analyzes the role of the cooperative movement as a factor in social consolidation in the process of forming civic consciousness among the Western Ukrainian population. ***The aim*** *of the study is to provide a comprehensive analysis of the cooperative movement as a factor in shaping civic consciousness and social self-organization of Ukrainians in Eastern Galicia.* ***The research methodology*** *is based on generally accepted principles of scientific inquiry, objectivity, and historicism, as well as methods of external and internal source criticism.* ***The scientific novelty*** *of the study lies in the fact that it is the first to examine the cooperative movement as an instrument of civic education and social self-organization of Ukrainians in Eastern Galicia in the early twentieth century.* ***Conclusions.*** *The cooperative movement in Eastern Galicia emerged as a response to a complex set of challenges faced by Ukrainian society. It combined economic, social, and national functions,*

becoming an important factor in modernization and self-organization in the region. Participation in cooperative activities enabled the Ukrainian population to acquire practical skills of self-governance, responsibility, economic culture, and national consciousness. Cooperation contributed to the formation of an active citizen capable of participating in public life and state-building processes, which makes it a significant factor in the modernization of Ukrainian society in the early twentieth century. The cooperative movement in Eastern Galicia at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century had a distinctly national character and served as an important instrument for the consolidation of Ukrainian society. It combined economic functions with national and cultural objectives, contributing to the formation of identity, the development of language, and the strengthening of Ukrainians' positions in the socio-economic life of the region. The examples of cooperatives such as «Maslosoyuz» and «Silskyi Hospodar» clearly demonstrate that cooperation in Eastern Galicia was not only an economic phenomenon but also a crucial factor in national development. It promoted the formation of Ukrainian identity, the spread of language and culture, and the strengthening of economic positions. Cooperative organizations also actively interacted with other national institutions, particularly cultural and educational societies. They supported the activities of «Prosvita», contributed to the development of education, and facilitated the dissemination of the national idea.

Key words: *cooperative movement, civic education, Eastern Galicia, civic consciousness, self-organization, national movement.*

Постановка проблеми. На початку ХХ ст. українське населення Східної Галичини перебувало в складних соціально-економічних умовах. Обмежений доступ до фінансових ресурсів, слабка представленість у торговельній сфері та політична залежність від австрійської адміністрації зумовлювали необхідність пошуку ефективних форм самоорганізації.

У цьому контексті кооперативний рух став одним із ключових механізмів не лише економічного розвитку, але й формування громадянської свідомості українського населення.

Аналіз останніх досліджень. Проблематика розвитку українського кооперативного руху в Східній Галичині наприкінці ХІХ ст. посідає важливе місце в історіографії економічної історії регіону та самоорганізації населення. Зокрема, активний учасник кооперації на західноукраїнських землях Ю.Павликовський стверджував, що кооперація «є однією з віток життя – змагань українського народу» (Павликовський, 1934: 23). Науковець і дослідник кооперативного руху І.Витанович у монографії «Історія українського кооперативного руху» зауважив, що кооперація «допомагала зміцнити здоровий патріотизм населення, збагатила його реальнішим змістом» (Витанович, 1998: 480–481) Сучасна українська історіографія суттєво розширила як тематичні, так і методологічні підходи до вивчення кооперативного руху. Різносторонній аналіз економічної діяльності та господарського життя галичан у 20–30-х рр. ХХ ст. подано у колективних монографіях «Історія кооперативного руху», «Історія споживчої кооперації України», «Українські кооператори», а також у працях дослідників С.Гелея (Гелей, 2016), Л.Реви-Радіонової (Рева-Радіонова, 2000), З. Струка (Струк, 2000), О.Медвідь (Медвідь, 2021), в яких кооперація трактується як важливий чинник модернізації українського суспільства та інструмент економічної самоорганізації. Дослідники активно використовують архівні джерела, статистичні матеріали Австро-Угорської монархії та періодичну пресу. Однак, попри це питання кооперації як інструменту громадянського виховання потребує подальшого вивчення.

Метою статті є комплексний аналіз кооперативного руху як чинника формування громадянської свідомості та суспільної самоорганізації українців у Східній Галичині.

Виклад основного матеріалу. Лібералізація політичного життя в Австро-Угорщині у другій половині ХІХ ст., зокрема розширення прав національних спільнот і розвиток місцевого самоврядування, створили сприятливі умови для організації кооперативних товариств. Українська інтелігенція активно використовувала ці можливості для мобілізації населення та поширення ідей економічної самодопомоги.

Важливу роль відігравав також національно-культурний фактор. Під впливом ідей українського національного відродження кооперація сприймалася не лише як економічний інструмент, але й як засіб зміцнення національної ідентичності. Діяльність культурно-освітніх товариств, зокрема «Просвіти», сприяла підвищенню рівня освіти населення, формуванню економічної свідомості та готовності до колективних форм господарювання.

Однією з ключових рис кооперативів була їхня демократична організація. Діяльність товариств базувалася на принципах рівноправності членів, колективного ухвалення рішень та підзвітності керівництва. У статутних документах кооперативів наголошувалося: «Кожний член товариства має рівне право голосу незалежно від внесеного капіталу» (ЦДІАЛ України, ф. 302, оп. 1, спр. 45, арк. 5).

Це положення мало принципове значення, адже формувало у членів кооперативів розуміння демократичних процедур та принципів рівності. Участь у загальних зборах, обговорення фінансових і орга-

нізаційних питань, обрання правління сприяли набуттю практичного досвіду громадянської активності.

Кооперативи також виховували почуття відповідальності за спільну справу. У звітах кооперативних організацій підкреслювалося: «Успіх товариства залежить від сумлінності і праці кожного його члена» (ЦДІАЛ України, ф. 302, оп. 1, спр. 112, арк. 14).

Таким чином, кооперація формувала уявлення про взаємозалежність індивіда і громади, що є важливою складовою громадянської свідомості.

Не менш важливим було виховання навичок самоорганізації. Кооперативи діяли як самоврядні інституції, де члени самостійно вирішували питання управління, фінансів і розвитку. У статуті одного з кооперативів зазначалося: «Товариство управляється загальними зборами членів, які вирішують усі найважливіші справи» (ЦДІАЛ України, ф. 302, оп. 1, спр. 45, арк. 3).

Це сприяло формуванню у населення навичок участі в управлінні, що мало особливе значення в умовах обмежених політичних прав українців.

Кооперативний рух також відігравав важливу роль у підвищенні рівня економічної культури. Члени кооперативів набували знань у сфері фінансів, обліку, торгівлі та господарювання. У звітах підкреслювалося: «Члени товариства навчаються ведення рахунків і господарської дисципліни» (ЦДІАЛ України, ф. 348, оп. 1, спр. 63, арк. 7). Це сприяло формуванню раціонального економічного мислення та відповідального ставлення до власної діяльності.

Важливим аспектом була також просвітницька діяльність кооперативів. При багатьох товариствах діяли читальні, бібліотеки, організовувалися курси та лекції. У документах зазначалося: «При кооперативі ведеться читальня, де члени можуть ознайомитися з господарською та національною літературою» (ЦДІАЛ України, ф. 348, оп. 1, спр. 63, арк. 9). Таким чином, кооперація сприяла не лише економічному, але й культурному розвитку населення.

Особливого значення набував національний аспект кооперативного руху. Кооперативи виступали осередками поширення української мови, культури та національної ідеї. У документах кооперативних організацій наголошувалося: «Товариство має діяти в дусі народнім і підтримувати українську справу» (ЦДІАЛ України, ф. 358, оп. 1, спр. 27, арк. 9). Це свідчить про тісний зв'язок між кооперативним рухом і національним відродженням.

Кооперація також сприяла формуванню соціальної солідарності. Об'єднання людей у спільні економічні структури зміцнювало довіру, взаємодопомогу та колективну відповідальність. Це було особливо важливо в умовах соціально-економічної нерівності та зовнішнього тиску.

Водночас слід зазначити, що кооперативний рух не був позбавлений труднощів. Серед основних проблем можна виділити низький рівень освіти населення, брак досвіду управління та фінансові обмеження. Проте навіть за цих умов кооперативи виконували важливу виховну функцію.

Можна стверджувати, що кооперативний рух у Східній Галичині виступав ефективною школою громадянськості. Через участь у діяльності кооперативів українське населення набувало практичних навичок самоврядування, відповідальності, економічної культури та національної свідомості. Кооперація сприяла формуванню активного громадянина, здатного до участі в суспільному житті та державотворчих процесах, що робить її важливим чинником модернізації українського суспільства на початку XX ст.

Однією з ключових особливостей кооперативного руху було поєднання економічних і національних завдань. У статутних документах кооперативів наголошувалося не лише на господарській діяльності, але й на необхідності діяти в інтересах українського суспільства. Зокрема, в одному з документів зазначалося: «Товариство повинно служити піднесенню економічного стану руського народу і підтримувати його національні змагання» (ЦДІАЛ України, ф. 302, оп. 1, спр. 45, арк. 4). Це формулювання чітко демонструє, що кооперація розглядалася як складова ширшого національного проекту.

Одним із провідних кооперативних об'єднань був «Маслосоюз», який став важливим елементом економічної самоорганізації українців. Його діяльність виходила далеко за межі суто господарських завдань, оскільки він сприяв об'єднанню селян, підвищенню їх економічної культури та утвердженню національної солідарності. У звітних документах кооперативу підкреслювалося:

«Завданням товариства є не лише виробництво і збут продуктів, але й піднесення свідомості господарської і національної серед членів» (Витанович, 1998: 67).

Таким чином, економічна діяльність поєднувалася з просвітницькою та національно-виховною функцією.

Іншим важливим осередком кооперативного руху було товариство «Сільський господар», яке відігравало ключову роль у поширенні аграрних знань і модернізації сільського господарства. Воно активно організовувало курси, виставки, лекції, спрямовані на підвищення професійного рівня селян. Водночас

у його діяльності чітко простежувався національний компонент. У матеріалах товариства зазначалося: «Товариство має служити розвиткові господарства і водночас зміцненню народної свідомості». (ЦДІАЛ України, ф. 348, оп. 1, спр. 63, арк. 12). Це свідчить про усвідомлення кооперації як інструменту національного розвитку.

Важливим аспектом діяльності цих кооперативів було використання української мови у всіх сферах функціонування. Це сприяло утвердженню української мови як мови ділового спілкування та економічної діяльності. У документах підкреслювалося: «Усі справи товариства ведуться мовою народною». (ЦДІАЛ України, ф. 358, оп. 1, спр. 27, арк. 6).

Кооперативи також виступали осередками культурного життя. При них діяли читальні, бібліотеки, організовувалися просвітницькі заходи. Це сприяло поширенню знань з історії, культури та економіки, формуючи національно свідому особистість. У звітах зазначалося: «При кооперативі ведеться читальня і проводяться відчити для членів». (ЦДІАЛ України, ф. 348, оп. 1, спр. 63, арк. 9).

Можна ствердити, що приклади кооперативів «Маслосоюз» та «Сільський господар» переконливо демонструють, що кооперація у Східній Галичині була не лише економічним явищем, але й важливим чинником національного розвитку. Вона сприяла формуванню української ідентичності, поширенню мови та культури, а також зміцненню економічних позицій українців. Кооперативний рух став важливим інструментом консолідації суспільства та підготовки до майбутніх державотворчих процесів.

Кооперативні організації також активно взаємодіяли з іншими національними інституціями, зокрема культурно-освітніми товариствами. Вони підтримували діяльність «Просвіти», сприяли розвитку освіти та поширенню національної ідеї. Про інтеграцію кооперативного руху в ширший процес національного відродження свідчать документи, у яких зазначалося: «Товариство співпрацює з просвітніми організаціями для піднесення освіти народу» (ЦДІАЛ України, ф. 302, оп. 1, спр. 112, арк. 18).

Висновки. Кооперативний рух у Східній Галичині виник як відповідь на комплекс викликів, що стояли перед українським суспільством. Він поєднував економічні, соціальні та національні функції, стаючи важливим чинником модернізації та самоорганізації українців у регіоні. Через участь у діяльності кооперативів українське населення набувало практичних навичок самоврядування, відповідальності, економічної культури та національної свідомості. Кооперація сприяла формуванню активного громадянина, здатного до участі в суспільному житті та державотворчих процесах, що робить її важливим чинником модернізації українського суспільства на початку XX ст. Кооперативний рух у Східній Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст. мав виразний національний характер і виступав важливим інструментом консолідації українського суспільства. Він поєднував економічні функції з національно-культурними завданнями, сприяючи формуванню ідентичності, розвитку мови та зміцненню позицій українців у соціально-економічному житті регіону. Приклади кооперативів «Маслосоюз» та «Сільський господар» переконливо демонструють, що кооперація у Східній Галичині була не лише економічним явищем, але й важливим чинником національного розвитку. Вона сприяла формуванню української ідентичності, поширенню мови та культури, а також зміцненню економічних позицій українців. Кооперативний рух став важливим інструментом консолідації суспільства та підготовки до майбутніх державотворчих процесів. Кооперативні організації також активно взаємодіяли з іншими національними інституціями, зокрема культурно-освітніми товариствами. Вони підтримували діяльність «Просвіти», сприяли розвитку освіти та поширенню національної ідеї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Echo Przemyskie. Organ Stronnictwa Katolicko-Narodowego. Przemyśl, 4 września 1898– R. III. Nr 71. S. 3.
2. Gospodarstwo i handel. Gazeta Lwowska. Lwów, 1894. Nr 215. S.3.
3. Витанович І. Українська кооперація: історичні та соціально-економічні аспекти (збірник статей). Львів: Укоопспілка, Інститут українознавства НАН України, ЛКА, 1998. Т. 1. С. 421–433.
4. Гелей С. Про ідеї, героїв і політику. Вибрані статті та повідомлення Львів: Вид-во Львівського торговельно-економічного університету, 2016. 928 с.
5. Злупко С. Персоналії і теорії української економічної думки. Львів: Євросвіт, 2002. 528 с.
6. Інформація про діяльність кооперативів та статистичні дані. Діло. Львів, 1897. Ч. 142. С. 2–3.
7. Коберський К. Буквар кооперації: Для вжитку самоосвітників, кооперативних курсів, вишколу хліборобської молоді. Львів: Б-ка Рев. Союзу українських кооператив, 1939. 158 с.
8. Крайове господарське товариство «Сільський господар» у Львові 1899–1944 рр. Нью-Йорк : [Б. в.], 1970. 600 с.
9. Кульчицький С. Кооперативний рух в Україні: історичні нариси. Київ: Інститут історії України НАН України, 2001.164 с.

10. Медвідь О. Діяльність української споживчої кооперації на Дрогобиччині у 20–30-х рр. ХХ ст. *Проблеми гуманітарних наук. Збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія.* Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка. 2021. Вип. 6/48. С. 281–292. DOI: https://doi.org/10.24919/2664-3715.6/48

11. Павликовський Ю. На профілях етапів кооперативної думки і чину. (З нагоди 30-ліття Центрального Об'єднання Української Кооперації Р.С.У.К.) Кооперативна Республіка. Ч. 1. 1934. С. 1–5.

12. Павлишин О. Український кооперативний рух у Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст.: соціально-економічні та національні аспекти. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 240 с.

13. Пасіцька О. Приватне підприємництво у Галичині (друга половина XIX – перша третина XX ст.): європейський досвід та українські реалії. Матеріали науково-практичної конференції «Культурна спадщина нафтової столиці Передкарпаття». Львів: НВФ «Карти й Атласи, 2017. С. 17–19.

14. Українська кооперація підавстрійської України. [Електронний ресурс]. URL: http://www.wikipage.com.ua/1x72f3.html

15. Центральний державний історичний архів України у м. Львові (ЦДІАУЛ). Ф. 146. Оп. 4. Спр. 112. Арк. 12–18; Ф. 205. Оп. 1. Спр. 635. Арк. 7; Ф. 701. Оп. 1. Спр. 98. Арк. 12–15.

REFERENCES

1. Echo Przemyskie. Organ Stronnictwa Katolicko-Narodowego. Przemyśl, 4 września 1898– R. III. Nr 71. S. 3.

2. Gospodarstwo i handel. Gazeta Lwowska. Lwów, 1894. Nr 215. S.3.

3. Vytanovych, I. (1998). Ukrayins′ka kooperatsiya: istorychni ta sotsial′no-ekonomichni aspekty (zbirnyk statey). [Ukrainian cooperation: historical and socio-economic aspects (collection of articles)]. T. 1. L′viv: Ukoopspilka, Instytut ukrayinoznavstva NAN Ukrayiny, LKA. C. 421–433. [in Ukrainian].

4. Heley S. (2016). Pro ideyi, heroyiv i polityku. Vybrani statti ta povidomlennya. [On ideas, heroes and politics. Selected articles and reports] L′viv: Vyd-vo L′vivs′koho torhovel′no-ekonomichnoho universytetu. 928 p. [in Ukrainian].

5. Zlupko S. (2002). Personaliyi i teoriyi ukrayins′koyi ekonomichnoyi dumky. [Personalities and theories of Ukrainian economic thought]. L′viv: Yevrosvit. 528 p. [in Ukrainian].

6. Informatsiya pro diyal′nist′ kooperatyviv ta statystychni dani. [Information on the activities of cooperatives and statistical data]. Dilo. L′viv, 1897. CH. 142. S. 2–3. [in Ukrainian].

7. Kobers′kyy, K. (1939). Bukvar kooperatsiyi: Dlya vzhytku samoosvitnykiv, kooperatyvnykh kursiv, vyshkolu khliboro bs′koyi molodi. [Cooperation primer: For the use of self-educators, cooperative courses, training of agricultural youth.] L′viv. 158 p. [in Ukrainian].

8. Krayove hospodars′ke tovarystvo «Sil′s′kyy hospodar» u L′vovi 1899–1944 rr. [Regional economic society «Silskyi gospodar» in Lviv 1899–1944] N′yu-York : [B. v.], 1970. 600 p. [in Ukrainian].

9. Kul′chyts′kyy S. (2001). Kooperatyvnyy rukh v Ukrayini: istorychni narysy. [The Cooperative Movement in Ukraine: Historical Essays]. Kyyiv: Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny. 164 p. [in Ukrainian].

10. Medvid O. (2021). Diialnist ukrainskoi spozhyvchoi kooperatsii na Drohobychchyni u 20–30-kh rr. XX st. [Activity of Ukrainian consumer cooperation in Drohobychchyna in the 20s–30s of the 20th century]. Problemy humanitarnykh nauk. Zbirnyk naukovykh prats Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriia Istoriia. Drohobych: Redaktsiino-vydavnychyi viddil DDPU imeni Ivana Franka. Vyp. 6/48. S. 281–292. [in Ukrainian]. DOI: https://doi.org/10.24919/2664-3715.6/48

11. Pavlykovs′kyy YU. (1934). Na profilyakh etapiv kooperatyvnoyi dumky i chynu. (Z nahody 30-littya Tsentral′noho Obyednannya Ukrayins′koyi Kooperatsiyi R.S.U.K.) u [On the profile stages of cooperative thought and action] *Kooperatyvna Respublika. CH. 1.* Pp. 1–5 [in Ukrainian].

12. Pavlyshyn O. (2014). Ukrayins′kyy kooperatyvnyy rukh u Halychyni naprykintsi XIX – na pochatku XX st.: sotsial′no-ekonomichni ta natsional′ni aspekty. [Ukrainian Cooperative Movement in Galicia at the End of the 19th – Beginning of the 20th Centuries: Socio-Economic and National Aspects]. L′viv : LNU imeni Ivana Franka. 240 p. [in Ukrainian].

13. Pasits′ka O. (2017). Pryvatne pidpryyemnytstvo u Halychyni (druha polovyna XIX – persha tretyna XX st.): yev ropeys′kyy dosvid ta ukrayins′ki realiyi. [Private Entrepreneurship in Galicia (second half of the 19th – first third of the 20th century): European experience and Ukrainian realities]. Materialy naukovo-praktychnoyi konferentsiyi «Kul′turna spad shchyna naftovoyi stolytsi Peredkarpattya». L′viv: NVF «Karty y Atlasy. S. 17–19. [in Ukrainian].

14. Ukrayins′ka kooperatsiya pidavstriys′koyi Ukrayiny. [Ukrainian cooperation of the Austrian Ukraine]. [Elektronny y resurs]. URL: http://www.wikipage.com.ua/1x72 f3.html

15. Tsentral′nyy derzhavnyy istorychnyy arkhiv Ukrayiny u m. L′vovi (TSDIAUL) F. 146. Op. 4. Spr. 112. Ark. 12–18; F. 205. Op. 1. Spr. 635. Ark. 7; F. 701. Op. 1. Spr. 98. Ark. 12–15.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 355.48(477):2-67:94(477.7)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-2

***Олександр ТОМЧУК*,**
orcid.org/0000-0002-9476-4348
доктор філософії,
заступник начальника центру з наукової роботи Наукового центру Сухопутних військ
Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного
(Львів, Україна) tomt1366@ukr.net

ПОЗА СТАТУТОМ: КАПЕЛАНИ-ВОЛОНТЕРИ І НОВА ЕТИКА ВІЙНИ

У статті здійснено комплексний історичний аналіз феномену капеланів-волонтерів у контексті сучасної Війни за Незалежність України, що розпочалася у 2014 році та набула повномасштабного характеру після вторгнення росії в Україну у 2022 році. Дослідження зосереджене на вивченні їхньої ролі як специфічного соціального явища, що функціонує поза межами формалізованих інституцій, але водночас виконує важливі функції у військовому середовищі.

Обґрунтовано, що виникнення капеланів-волонтерів стало відповіддю на інституційну неготовність держави забезпечити належний рівень духовного та морально-психологічного супроводу військовослужбовців на початковому етапі війни. На основі аналізу реальних історичних подій, зокрема боїв за Іловайськ, оборони Донецького аеропорту та боїв за Дебальцеве, показано, що капелани-волонтери виконували широкий спектр функцій, які виходили за межі традиційного релігійного служіння. Вони поєднували духовну підтримку з елементами психологічної допомоги, сприяли формуванню довіри у військових підрозділах, виступали посередниками у комунікації та забезпечували моральну стабілізацію в умовах бойових дій.

Особливу увагу приділено аналізу капеланів-волонтерів як носіїв нової етики війни, що формується в умовах сучасного збройного конфлікту. Визначено, що ця етика характеризується переходом від нормативних моделей до практик «етики присутності», зростанням ролі індивідуального морального вибору, інтеграцією сакрального у повсякденне життя та утвердженням емпатії як ключового принципу взаємодії. Доведено, що діяльність капеланів-волонтерів сприяє формуванню соціального капіталу, зміцненню горизонтальних зв'язків і підвищенню рівня стійкості військових колективів.

Водночас у статті окреслено основні проблеми та обмеження функціонування цього явища, зокрема правову невизначеність, високі фізичні та психологічні ризики, а також складність взаємодії з формалізованими військовими структурами. Показано, що попри поступову інституціоналізація капеланської служби, волонтерський сегмент продовжує відігравати важливу роль у забезпеченні морально-психологічної підтримки.

Зроблено висновок, що капелани-волонтери є важливим елементом нематеріальних ресурсів війни та чинником формування нової моральної архітектури сучасного збройного конфлікту. Їхня діяльність відображає ширші процеси трансформації війни як соціального явища, у якому вирішальне значення мають не лише військово-технічні, але й ціннісні та гуманітарні складові.

Ключові слова: *капелани-волонтери, етика війни, неформальні інститути, соціальний капітал, Війна за Незалежність України, моральна стійкість, духовна підтримка, гібридна війна.*

Alexander TOMCHUK,
orcid.org/0000-0002-9476-4348
PhD (History),
Deputy Head for Scientific Work of the Scientific Centre of the Army
Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy
(Lviv, Ukraine), tomt1366@ukr.net

OUTSIDE THE STATUTE: VOLUNTEER CHAPLAINS AND THE NEW ETHICS OF WAR

This article presents a comprehensive historical analysis of the phenomenon of volunteer chaplains in the context of Ukraine's current War of Independence, which began in 2014 and escalated into a full-scale conflict following Russia's invasion of Ukraine in 2022. The study focuses on examining their role as a specific social phenomenon that operates outside formal institutions but simultaneously performs important functions within the military environment.

It is argued that the emergence of volunteer chaplains was a response to the state's institutional failure to provide an adequate level of spiritual and moral-psychological support to military personnel during the early stages of the war. Based on an analysis of actual historical events, including the battles for Ilovaisk, the defense of Donetsk Airport, and the battles for Debaltseve, it is shown that volunteer chaplains performed a wide range of functions that went beyond traditional religious ministry. They combined spiritual support with elements of psychological assistance, helped build trust within military units, acted as intermediaries in communication, and ensured moral stability in combat conditions.

Particular attention is paid to the analysis of volunteer chaplains as bearers of a new ethics of war, which is taking shape in the context of modern armed conflict. It has been determined that this ethics is characterized by a shift from normative models to practices of «ethics of presence,» the growing role of individual moral choice, the integration of the sacred into everyday life, and the affirmation of empathy as a key principle of interaction. It is demonstrated that the activities of volunteer chaplains contribute to the formation of social capital, the strengthening of horizontal ties, and the enhancement of the resilience of military units.

At the same time, the article outlines the main challenges and limitations of this phenomenon, including legal uncertainty, high physical and psychological risks, and the complexity of interacting with formalized military structures. It is shown that despite the gradual institutionalization of the chaplaincy service, the volunteer segment continues to play an important role in providing moral and psychological support.

It has been concluded that volunteer chaplains are an important component of the intangible resources of war and a factor in shaping the new moral architecture of modern armed conflict. Their activities reflect broader processes of transformation in warfare as a social phenomenon, in which not only military-technical but also value-based and humanitarian components play a decisive role.

Key words: *volunteer chaplains, the ethics of war, informal institutions, social capital, the War of Independence of Ukraine, moral resilience, spiritual support, hybrid warfare.*

Постановка проблеми. Сучасна Війна за Незалежність України, що розпочалася у 2014 році та набула повномасштабного характеру після вторгнення росії в Україну у 2022 році, актуалізувала не лише питання воєнної стратегії, але й трансформацію морально-етичних засад функціонування військового середовища. В умовах інтенсивних бойових дій особливого значення набувають неформальні механізми підтримки, серед яких вагому роль відіграють капелани-волонтери.

Попри їхню активну участь у подіях, зокрема під час боїв за Іловайськ, оборони Донецького аеропорту та боїв за Дебальцеве, наукове осмислення цього феномену залишається недостатнім. Існуючі дослідження зосереджені переважно на інституційному капеланстві, тоді як діяльність поза формалізованими структурами не отримала належного аналізу.

Отже, проблема полягає у відсутності комплексного дослідження капеланів-волонтерів як історичного феномену та чинника формування нової етики війни, що зумовлює необхідність подальшого наукового осмислення цього явища.

Аналіз досліджень. Проблематика етики війни, неформальних інституцій та ролі релігійного чинника у збройних конфліктах перебуває у фокусі уваги як зарубіжних, так і українських дослідників. Водночас аналіз наявної літератури засвідчує, що феномен капеланів-волонтерів як окремий предмет наукового осмислення залишається недостатньо розробленим, особливо в історичному вимірі сучасної Війни за Незалежність України.

Теоретичне підґрунтя дослідження етики війни сформоване у працях Майкла Волцера, який у класичній роботі Just and Unjust Wars обґрунтовує необхідність морального регулювання навіть у ситуації збройного конфлікту (Walzer, 2006). Подальший розвиток цієї проблематики здійснено Джеффом Макмаханом, який акцентує увагу на індивідуалізації моральної відповідальності в умовах сучасних воєн (McMahan, 2009). Водночас Мері Калдор у концепції «нових війн» підкреслює трансформацію характеру збройних конфліктів, що супроводжується розмиванням традиційних етичних меж і появою нових форм насильства (Kaldor, 2012).

Важливим напрямом досліджень є інституційний підхід, представлений у працях Дугласа Норта та Еліонор Остром. Вони обґрунтовують роль як формальних, так і неформальних правил у регулюванні суспільних відносин, підкреслюючи значення довіри, норм взаємності та саморегуляції (North, 1990; Ostrom, 1990). У цьому контексті концепція соціального капіталу Роберта Патнема дозволяє пояснити механізми згуртованості та координації дій у кризових умовах (Putnam, 2000), що є релевантним для аналізу військових колективів.

Окремий пласт досліджень стосується психологічних аспектів війни. Зокрема, Джонатан Шей розглядає феномен моральної травми як наслідок участі у бойових діях, наголошуючи на значенні довіри та етичного контексту для відновлення особистості (Shay, 1994). Дейв Гроссман аналізує психологічні наслідки застосування насильства, підкреслюючи роль моральних обмежень і соціальної підтримки у збереженні боєздатності (Grossman, 2009). Дослідження Еверетт Ворнінгтон та співавторів акцентують увагу на ролі релігії та духовності як чинників психологічної стабілізації (Worthington et al., 2011).

У межах дослідження релігійного чинника у сучасній Україні важливими є праці Віктора Єленського, який аналізує трансформацію ролі церков у період після Євромайдану та в умовах війни (Єленський, 2015). Володимир Кулик досліджкє вплив війни на формування національної ідентичності та роль громадського суспільства, включа-

ючи волонтерські ініціативи (Kulyk, 2016). У свою чергу Кирило Говорун розглядає релігійний вимір політичних процесів і роль церкви у кризових ситуаціях (Hovorun, 2018).

Сучасні дослідження безпосередньо пов'язані з війною в Україні представлені роботами Катерини Ваннер, яка аналізує повсякденні релігійні практики у контексті війни та їхній вплив на формування відчуття належності (Wanner, 2022). Праці Олексія Гараня висвітлюють трансформації українського суспільства після Євромайдану, зокрема зростання довіри до волонтерських структур (Гарань, 2017). Ігор Козловський досліджує роль релігійних інституцій у громадському суспільстві в умовах війни (Kozlovskyi, 2020).

Безпосередньо до проблематики капеланства звертається Сергій Здіорук, який аналізує становлення капеланської служби у зоні АТО, окреслюючи як її досягнення, так і проблеми інституціоналізація (Здіорук, 2016). Водночас більшість досліджень зосереджена на офіційних формах капеланства або загальних аспектах релігійної присутності у війську.

Таким чином, аналіз наукової літератури свідчить про наявність значного теоретичного доробку у сферах етики війни, інституційної теорії, психології війни та релігійних досліджень. Проте комплексне дослідження капеланів-волонтерів як специфічного феномену, що поєднує риси неформального інституту та носія нової етики війни, залишається недостатньо представленим у науковому дискурсі. Саме ця обставина зумовлює необхідність подальшого дослідження зазначеної проблематики, зокрема з врахуванням історичного досвіду Війни за Незалежність України 2014 – 2025 років.

Мета статті. Метою статті є комплексний історичний аналіз феномену капеланів-волонтерів у контексті Війни за Незалежність України, що розгорнулася після анексії Криму росією та набула повномасштабного характеру після повномасштабного вторгнення росії в Україну у 2022 році, як суб'єктів неформальних інституційних практик та носіїв нової етики війни.

Виклад основного матеріалу. Осмислення феномену капеланів-волонтерів у сучасній війні неможливе без звернення до теоретичних підходів, що поєднують етику війни та концепцію неформальних інститутів. Саме на перетині цих двох аналітичних площин формується розуміння нових моральних практик, які виникають у ситуації, коли формальні норми виявляються недостатніми для регулювання людської поведінки в умовах екзистенційної загрози.

Класична традиція етики війни, відома як теорія справедливої війни (just war theory), бере свій початок у працях Августина Блаженного та Фоми Аквінського і була розвинена у сучасній політичній філософії. Вона передбачає поділ морального аналізу війни на дві основні складові: jus ad bellum (справедливість вступу у війну) та jus in bello (справедливість ведення війни). У сучасному вигляді ця концепція систематизована у працях Майкла Волцера, який наголошує на необхідності збереження моральних обмежень навіть у ситуації збройного конфлікту, підкреслюючи, що війна не скасовує етичних норм, а лише трансформує їх застосування (Walzer, 2006: 21-47).

Водночас сучасні збройні конфлікти, особливо гібридного типу, демонструють обмеженість класичних підходів. Як зазначає Джефф Макмахан, традиційна модель етики війни часто не враховує асиметричність сторін, розмитість фронту та участь недержавних акторів, що ускладнює застосування універсальних моральних критеріїв (McMahan, 2009: 3-15). У цьому контексті моральні рішення дедалі більше переходять з рівня абстрактних норм до рівня індивідуального вибору, що здійснюється в конкретних обставинах бойової реальності.

Додатково, сучасні дослідники підкреслюють, що війна XXI століття характеризується «моральною фрагментацією», коли єдина система етичних координат поступається множинності локальних моральних практик (Kaldor, 2012: 92-110). Це створює підґрунтя для появи нових форм морального регулювання, які не закріплені формально, але функціонують ефективно в конкретних соціальних контекстах, зокрема у військових колективах.

У цьому зв'язку важливим є звернення до теорії неформальних інститутів, яка дозволяє пояснити механізми виникнення та функціонування таких практик. Згідно з підходом Дугласа Норта, інститути – це «правила гри» у суспільстві, які включають як формальні норми (закони, регламенти), так і неформальні обмеження (традиції, звичаї, моральні норми) (North, 1990: 3-6). Саме неформальні інститути набувають особливого значення в умовах кризи, коли формальні структури не встигають адаптуватися до нових викликів.

Розвиваючи цю ідею, Еліонор Остром доводить, що ефективне функціонування спільнот часто базується не на жорстокому зовнішньому контролі, а на внутрішніх нормах довіри, взаємності та саморегуляції (Ostrom, 1990: 88-102). У військовому середовищі такі механізми проявляються у формі горизонтальних зв'язків, нефор-

мального лідерства та морального авторитету, які можуть бути не менш впливовими, ніж офіційна ієрархія.

Особливу роль у цьому контексті відіграє концепція соціального капіталу, розроблена Робертом Патнемом, який визначає його як сукупність соціальних мереж, норм і довіри, що сприяють координації дій у суспільстві (Putnam, 2000: 19-21). У ситуації війни соціальний капітал набуває стратегічного значення, оскільки саме довіра між військовими, а також між військовими та цивільними акторами, визначає рівень згуртованості та здатність до колективної дії.

У цьому теоретичному полі капелани-волонтери можуть бути інтерпретовані як носії та генератори неформальних інституційних норм, що формують специфічну моральну екосистему фронту. Їхня діяльність базується не на формалізованих повноваженнях, а на довірі, авторитеті та здатності до емпатії, що дозволяє їм виконувати функції, які виходять за межі традиційного релігійного служіння.

Таким чином, поєднання етики війни та теорії неформальних інститутів створює аналітичну рамку, в межах якої капелани-волонтери постають не лише як суб'єкти духовної підтримки, але і як ключові актори формування нової етики війни. Ця етика не заперечує класичних моральних принципів, але трансформує їх відповідно до умов сучасного збройного конфлікту, зміщуючи акцент з формальних норм на практики взаємодії, довіри та моральної присутності.

Формування волонтерського капеланства в Україні є безпосереднім наслідком інституційної неготовності держави до викликів війни, що розпочалася у 2014 році після анексії Криму росією та початку бойових дій на сході України. На той момент система офіційного військового капеланства перебувала на стадії становлення і не могла забезпечити належного духовного супроводу військовослужбовців. Як зазначає Віктор Єленський, саме в цей час період релігійні організації та окремі священнослужителі почали діяти самостійно, реагуючи на запит суспільства і армії значно швидше, ніж державні структури (Єленський, 2015: 34-36).

Перші хвилі волонтерських капеланів з'явилися у зоні проведення антитерористичної операції вже навесні – влітку 2014 року, коли священнослужителі різних конфесій – передусім Православної церкви України (на той момент у формі УПЦ КП) та Української греко-католицької церкви – почали системно відвідувати підрозділи на передовій, не маючи формалізованого статусу чи чітко визначених повноважень. Ця діяльність здійснювалася на волонтерських засадах, часто за власний кошт або за підтримки громадських ініціатив, що відповідало ширшому феномену волонтерського руху, який став одним із ключових факторів мобілізації українського суспільства в умовах війни (Kulyk, 2016: 143-145).

Важливою рисою цього процесу стала його горизонтальність. На відміну від інституційних форм капеланства, які передбачають включення у військову ієрархію, капелани-волонтери діяли поза формальними структурами, що забезпечувало їх значно більшу свободу дій. Як підкреслює Кирило Говорун, така «позаструктурність» дозволила капеланам стати не частиною системи, а радше посередниками між різними соціальними групами – військовими, волонтерами та цивільним населенням (Hovorun, 2018: 201-205).

Феномен капеланів-волонтерів набув особливого розвитку у 2014 – 2015 роках під час активних бойових дій, зокрема в періоди боїв за Іловайськ та боїв за Дебальцеве. У цих умовах капелани часто виконували не лише духовні, але й суто гуманітарні функції: доставляли допомогу, евакуювали поранених, підтримували зв'язок між підрозділами та їхніми родинами. Таке розширення функціоналу було зумовлене не стільки формальними вимогами, скільки реальними потребами фронту, що ще раз підкреслює їхню належність до сфери неформальних інститутів.

Подальша інституціоналізація військового капеланства в Україні, яка завершилася ухваленням Закону України «Про Службу військового капеланства» у 2021 році, не усунула феномену капеланів-волонтерів, а радше співіснувала з ним. Навіть після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну значна частина духовної підтримки військових продовжувала здійснюватися саме поза інституційними суб'єктами. Це пояснюється тим, що інституційні механізми, попри їхню формальну наявність не завжди здатні забезпечити оперативність і гнучкість, необхідні в умовах інтенсивних бойових дій (Wanner, 2022: 78-82).

Сутнісною характеристикою капеланів-волонтерів є їхня діяльність на основі довіри, а не формального статусу. У військовому середовищі, де ієрархія та субординація відіграють визначальну роль, поява суб'єктів, які не інтегровані у командну вертикаль, але водночас мають високий рівень авторитету, створює унікальну ситуацію. Як зазначає Олесій Гарань, довіра до волонтерів загалом в українському суспільстві після 2014 року значно перевищувала довіру до державних інститу-

цій, що автоматично до державних інституцій, що автоматично переносилося і на капеланів-волонтерів (Гарань, 2017: 52-54).

Окремо слід підкреслити міжконфесійний характер цього явища. Волонтери-капелани в Україні не обмежується однією релігійною традицією, а включає представників різних конфесій, що сприяє формуванню інклюзивного середовища у війську. Це відповідає ширшій тенденції до секуляризації функціональних ролей релігії у суспільстві, коли конфесійна ідентичність відходить на другий план порівняно з практичною здатністю надавати підтримку (Kozlovskyi, 2020: 119-121).

Таким чином, капелани-волонтери постають як специфічний соціальний феномен, що функціонує поза межами формалізованих інституцій, але водночас виконує критично важливі функції у військовому середовищі. Їхня діяльність базується на поєднанні особистої мотивації, морального авторитету та довіри, що дозволяє їм ефективно діяти у ситуаціях, де формальні механізми виявляються недостатніми. Саме ця «позастатутність» не є ознакою хаотичності чи неорганізованості, а навпаки – свідчить про формування альтернативної моделі соціальної взаємодії, яка стає одним із ключових елементів сучасної воєнної реальності.

Функціональний вимір діяльності капеланів-волонтерів у зоні бойових дій формується під впливом реальних потреб фронту, які значно виходять за межі традиційного розуміння релігійного служіння. В умовах війни, що характеризується високим рівнем стресу, невизначеності та постійної загрози життю, капелани-волонтери виконують комплекс взаємопов'язаних функцій, які поєднують духовний, психологічний, соціальний і навіть комунікативний виміри.

Передусім, ключовою залишається функція духовної підтримки, яка, однак, набуває специфічного змісту у воєнному контексті. Йдеться не лише про проведення богослужінь чи здійснення релігійних обрядів, але й про індивідуальну роботу з військовослужбовцями, які перебувають у стані моральної кризи. Як зазначає Кирило Говорун, у фронтових умовах духовність трансформується з доктринального виміру у практику «присутності», де головним стає не проповідь, а здатність бути поруч із людиною у критичний момент (Hovorun, 2018: 207-209). Така форма взаємодії сприяє формуванню довірливих відносин, які є основою ефективного морального впливу.

Не менш важливою є функція психологічної стабілізації. Військовослужбовці, які беруть участь у бойових діях, регулярно стикаються з травматичними подіями, включаючи втрату побратимів, поранення та необхідність застосування летальної сили. У цих умовах капелани-волонтери часто виконують роль неформальних психологів, надаючи первинну емоційну підтримку та допомагаючи військовим осмислити пережитий досвід. Дослідження показують, що неформальні практики підтримки можуть бути не менш ефективними, ніж формалізовані психотерапевтичні інтервенції, особливо у ситуаціях, коли доступ до професійної допомоги обмежений (Worthington et al., 2011: 58-62).

Практична значущість цієї функції особливо проявилася під час інтенсивних бойових дій, зокрема у період оборони Донецького аеропорту, де капелани неодноразово перебували безпосередньо на позиціях разом із військовими. Свідчення учасників бойових дій вказують, що присутність капелана сприяла зниженню рівня паніки та підтриманню морального стану особового складу навіть у критичних ситуаціях (Здіорук, 2016: 112-114).

Окремого значення набуває комунікативна та медіативна функція капеланів-волонтерів. Перебуваючи поза формальною військовою ієрархією, вони можуть виступати посередниками між різними рівнями військової структури, а також між військовими та цивільним середовищем. Як підкреслює Віктор Єленський, саме ця «позастатутна» позиція дозволяє капеланам отримувати доступ до інформації та настроїв, які не завжди проявляються у формальних каналах комунікації (Єленський, 2015: 38-39). У результаті вони можуть виконувати роль своєрідного «морального індикатора» стану підрозділу.

Ще однією важливою функцією є супровід травматичного досвіду та процесів втрати. Війна створює ситуації, у яких військові змушені переживати смерть побратимів, а також брати участь у похованнях та прощальних ритуалах. У цих обставинах капелани-волонтери виконують роль провідників у процесі символічного осмислення втрати, що має критичне значення для психологічного відновлення. Як зазначає Джонатан Шей, переживання «моральної травми» часто пов'язане не лише з самим фактором втрати, але й із неможливістю надати їй сенс (Shay, 1994: 20-23). Капелани у цьому контексті допомагають інтегрувати травматичний досвід у систему особистісних цінностей.

Функція формування довіри у підрозділах також є однією з ключових. В умовах бойових дій рівень довіри між військовослужбовцями безпосередньо впливає на ефективність виконання завдань і виживання. Капелани-волонтери, які не

асоціюються з примусовою владою чи дисциплінарними механізмами, здатні створювати простір відкритого спілкування, де військові можуть висловлювати свої переживання без страху санкцій. Це у свою чергу, сприяє зміцненню горизонтальних зв'язків і підвищенню згуртованості колективу (Putnam, 2000: 22-24).

Важливо підкреслити, що функціональний спектр діяльності капеланів-волонтерів не є жорстко фіксованим і постійно адаптується до змінних умов війни. Після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну їхня роль ще більше розширилася, включаючи участь у евакуаційних заходах, підтримку цивільного населення у прифронтових районах, а також роботу з родинами військовослужбовців. Така багатофункціональність свідчить про високий рівень адаптивності цього явища та його здатність компенсувати прогалини у формальних системах забезпечення.

Отже, капелани-волонтери у зоні бойових дій виконують комплекс функцій, які виходять за межі традиційного релігійного служіння і охоплюють ключові аспекти життєдіяльності військових підрозділів. Їхня діяльність є прикладом ефективного функціонування поза інституційних механізмів підтримки, що базується на довірі, емпатії та моральному авторитеті. Саме ця функціональна багатовимірність робить їх важливим елементом сучасної воєнної реальності та підґрунтям для формування нових етичних практик у війні.

Війна за Незалежність України, що розпочалася у 2014 році та набула повномасштабного характеру після вторгнення росії в Україну у 2022 році, спричинила не лише трансформацію воєнної практики, але й суттєві зміни у морально-етичних засадах поведінки на війні. Традиційні уявлення про етику війни, сформовані в межах класичних теорій, дедалі більше доповнюються новими практиками, що виникають безпосередньо у середовищі бойових дій. У цьому контексті діяльність капеланів-волонтерів виступає важливим індикатором і водночас чинником формування нової етики війни, яка поєднує елементи традиційної моральності з адаптивними формами поведінки в умовах сучасного конфлікту.

Однією з ключових змін є перехід від нормативної до практичної етики, яку умовно можна визначити як «етику присутності». Якщо класичні підходи до етики війни акцентують увагу на універсальних принципах і правилах, то в умовах сучасного бою мораль набуває ситуативного характеру і реалізується через конкретні дії та взаємодію. Як підкреслює Кирило Говорун, у контексті війни особливого значення набуває не стільки правильність морального судження, скільки здатність бути поруч із людиною у момент її екзистенційної кризи (Hovorun, 2018: 210-221). Саме така практика є характерною для капеланів-волонтерів, які часто виконують свою місію не через проповідь, а через співпереживання і спільне перебування у безпеці.

Ця етика проявилася вже на ранніх етапах війни, зокрема під час боїв за Іловайськ, коли священнослужителі залишалися разом із військовими в оточенні, надаючи не лише духовну, але й моральну підтримку в умовах катастрофічної ситуації. Подібні приклади фіксуються і під час оборони Донецького аеропорту, де капелани перебували на позиціях поряд із військовими, розділяючи з ними ризики та втрати. Така форма поведінки формує новий моральний стандарт – не дистанційованого наставництва, а солідарної присутності.

Другою важливою трансформацією є зміщення від жорстко регламентованої «моралі наказу» до індивідуалізованих етичних рішень. У класичній військовій моделі моральна відповідальність значною мірою делегується командуванню, тоді як сучасна війна, з її децентралізованими формами ведення бойових дій, вимагає від військовослужбовців самостійного морального вибору у складних ситуаціях. Як зазначає Джефф Макмахан, сучасні конфлікти посилюють роль індивідуальної моральної відповідальності, оскільки рішення часто приймаються в умовах обмеженої інформації та часу (McMahan, 2009: 135-138).

У цьому процесі капелани-волонтери виконують функцію своєрідних моральних орієнтирів, але не у формі директивного впливу, а через діалог і підтримку. Вони не підміняють собою систему командування, але допомагають військовим осмислити власні дії та їхні наслідки, що особливо важливо у ситуаціях, пов'язаних із застосуванням сили та переживанням втрат.

Ще одним аспектом нової етики війни є поєднання сакрального і повсякденного. У традиційній моделі релігійна практика чітко відокремлюється від повсякденного життя, однак у прифронтових умовах ці межі стираються. Богослужіння можуть відбуватися безпосередньо на позиціях, молитва – у перервах між бойовими завданнями, а духовні розмови – у бліндажах чи під час евакуації. Як зазначає Віктор Єленський, така інтеграція сакрального у повсякденну реальність війни сприяє формуванню нової форми релігійності, орієнтованої на практичну допомогу і підтримку (Єленський, 2015: 40-42).

Цей процес особливо посилився після 2022 року, коли бойові дії охопили значні території, а фронтова

реальність стала частиною повсякденного життя мільйонів людей. У таких умовах капелани-волонтери почали працювати не лише з військовими, але й із цивільним населенням, яке переживає обстріли, окупацію та вимушене переміщення. Це розширює межі етики війни, включаючи до неї питання гуманітарної відповідальності та солідарності.

Важливим елементом нової етики є також зростання ролі емпатії як базової норми взаємодії. Якщо у класичних моделях війни акцент робиться на дисципліні, ієрархії та виконанні наказів, то сучасна українська військова практика демонструє значення емоційної підтримки та взаєморозуміння. Як підкреслює Джонатан Шей, здатність до емпатії є ключовим чинником подолання моральної травми, яка виникає внаслідок участі у бойових діях (Shay, 1994: 188-190). Капелани-волонтери, діючи як носії цієї емфатичної моделі, сприяють формуванню більш гуманізованого середовища навіть у межах війни.

Таким чином, нова етика війни, що формується в українському контексті, не заперечує класичних моральних принципів, але суттєво їх трансформує. Вона характеризується переходом до практичної «етики присутності», зростанням ролі індивідуального морального вибору, інтеграцією сакрального у повсякденне життя та утвердженням емпатії як ключового елементу взаємодії. Капелани-волонтери відіграють у цьому процесі важливу роль, виступаючи не лише як свідки цих змін, але й як активні учасники формування нових моральних орієнтирів в умовах сучасної війни.

У сучасних дослідженнях війни дедалі більшої уваги набуває поняття стійкості (resilience), яке охоплює здатність як військових підрозділів, так і суспільства загалом зберігати функціональність, адаптуватися до кризових умов і відновлюватися після втрат. У цьому контексті капелани-волонтери постають не лише як суб'єкти духовної підтримки, але й як важливий ресурс формування індивідуальної та колективної стійкості в умовах тривалого збройного конфлікту.

Емпіричний матеріал Війни за Незалежність України свідчить, що стійкість військових підрозділів значною мірою залежить не лише від матеріально-технічного забезпечення, але й від рівня внутрішньої згуртованості, довіри та моральної мотивації. Як показують дослідження бойового стресу, здатність військовослужбовців витримувати екстремальні навантаження прямо пов'язана з наявністю підтримуваних соціальних зв'язків і відчуттям сенсу власних дій (Grossman, 2009: 87-90). Саме в цьому вимірі діяльність капеланів-волонтерів набуває особливого значення.

Одним із ключових аспектів їхнього впливу є формування і підтримання морального стану особового складу. У ситуаціях інтенсивних бойових дій, зокрема під час оборони Донецького аеропорту та боїв за Дебальцеве, свідчення учасників фіксують, що присутність капеланів сприяла збереженню психологічної рівноваги та бойового духу навіть у критичних умовах. Вони виконували роль моральних стабілізаторів, допомагаючи військовим не лише справлятись зі страхом, але й зберігати відчуття гідності та внутрішньої цілісності (Здіорук, 2016: 118-120).

Важливим механізмом впливу є також зміцнення соціального капіталу у військових підрозділах. Як підкреслює Роберт Патнем, соціальний капітал базується на довірі, нормах взаємності та мережах взаємодії, які забезпечують ефективну координацію спільних дій (Putnam, 2000: 19-22). У військовому середовищі капелани-волонтери сприяють формуванню саме таких горизонтальних зв'язків, оскільки їхня діяльність не обмежується формальними ролями і часто охоплює неформальне спілкування, підтримку та медіацію між членами підрозділу.

Значення цього чинника особливо проявилося після повномасштабного вторгнення росії в Україну, коли різке збільшення чисельності Збройних Сил України за рахунок мобілізованих і добровольців створило потребу у швидкій інтеграції новобранців у військові колективи. У цих умовах капелани-волонтери виконували функцію своєрідних «соціальних інтеграторів», сприяючи налагодженню довірливих відносин між військовослужбовцями з різним досвідом і мотивацією (Wanner, 2022: 83-85).

Окремого розгляду потребує їхня роль у подоланні наслідків бойового стресу та моральної травми. Дослідження показують, що переживання війни часто супроводжується глибокими психологічними і моральними кризами, пов'язаними з втратою побратимів, необхідністю застосування сили та відчуттям провини того хто вижив. У таких ситуаціях капелани-волонтери виступають як посередники у процесі осмислення травматичного досвіду, допомагаючи військовим інтегрувати його у власну систему цінностей. Як зазначає Джонатан Шей, відновлення після моральної травми значною мірою залежить від можливості розповісти свою історію у безпечному і довірливому середовищі (Shay, 1994: 188-192). Саме таке середовище часто створюють капелани.

Ще одним важливим аспектом є зв'язок між фронтом і тилом, який також впливає на загальний рівень стійкості. Капелани-волонтери нерідко

виконують функцію комунікаторів між військовими та їхніми родинами, а також між підрозділами і волонтерськими мережами. Така діяльність сприяє підтриманню соціальних зв'язків, що є критично важливими для морального стану військовослужбовців і їхньої мотивації. Як показує досвід війни, відчуття підтримки з боку суспільства є одним із ключових чинників збереження боєздатності (Kulyk, 2016: 146-148).

Крім того, капелани-волонтери відіграють роль у формуванні смислових рамок війни, які визначають сприйняття подій і власної участі в них. Вони допомагають інтерпретувати війну не лише як фізичне протистояння, але й як боротьбу за цінності, що підсилює мотивацію та сприяє довготривалій стійкості. У цьому контексті їхня діяльність має не лише індивідуальний, але й колективний вимір, впливаючи на формування спільної ідентичності військових підрозділів.

Таким чином, капелани-волонтери виступають важливим елементом системи стійкості в умовах сучасної війни. Їхній вплив реалізується через підтримання морального стану, зміцнення соціального капіталу, сприяння інтеграції військових колективів, подолання наслідків бойового стресу та забезпечення зв'язку між фронтом і тилом. У сукупності ці функції дозволяють розглядати їхню діяльність як невід'ємну складову нематеріальних ресурсів війни, що відіграють ключову роль у забезпеченні ефективності та витривалості як окремих підрозділів, так і українського суспільства загалом.

Попри значний позитивний вплив капеланів-волонтерів на моральний стан військових і загальний рівень стійкості, їхня діяльність супроводжується низкою об'єктивних ризиків і обмежень, що випливають передусім із їхнього статусу як суб'єктів, які діють поза формалізованими інституційними рамками. Аналіз цих аспектів є принципово важливим для уникнення однобічної інтерпретації явища та забезпечення наукової збалансованості дослідження.

Однією з ключових проблем є відсутність чіткого правового статусу у період становлення цього явища у 2014 – 2021 років. До ухвалення Закону України «Про Службу військового капеланства» (2021) значна частина священнослужителів, які перебували у зоні бойових дій, діяли фактично на власний ризик, не маючи визначених прав і обов'язків. Це створювало ситуації правової невизначеності, зокрема щодо їхнього доступу до військових об'єктів, участі у переміщеннях підрозділів та відповідальності у випадку надзвичайних ситуацій (Єленський, 2015: 41-43).

Практичні наслідки такої неврегульованості проявилися вже під час активної фази бойових дій у 2014 – 2015 роках, зокрема в умовах боїв за Іловайськ та боїв за Дебальцеве. У цих ситуаціях капелани, які перебували разом із військовими, фактично опинялися у зоні бойового ураження без належного захисту та координації з боку військового командування. Відомі випадки поранення та загибелі представників духовенства, які виконували волонтерську місію на передовій, що підкреслює високий рівень фізичного ризику цієї діяльності (Здіорук, 2016: 121-123).

Іншою суттєвою проблемою є емоційне та психологічне вигорання капеланів-волонтерів. Постійне перебування у середовищі, насиченому травматичними подіями, включаючи смерть, поранення та страждання військових, створює значне навантаження на психіку самих капеланів. На відміну від професійних військових психологів, вони часто не мають системної підготовки до роботи з травмою та не отримують регулярної супервізії. Як зазначає Джонатан Шей, тривалий контакт із травматичним досвідом інших осіб може призводити до так званої «вторинної травматизації», що негативно впливає на здатність надавати допомогу (Shay, 1994: 179-181).

Не менш важливим є питання взаємодії з офіційними військовими структурами. Позастатутний характер діяльності капеланів-волонтерів, який є їхньою перевагою з точки зору гнучкості, водночас може ставати джерелом конфліктів. У перші роки війни фіксувалися випадки недовіри або обмеження доступу до підрозділів з боку командування, що пояснювалося як міркуванням безпеки, так і відсутністю чітких процедур взаємодії (Kulyk, 2016: 147-148). Навіть після часткової інституціоналізація капеланської служби ці проблеми не були повністю усунені, оскільки паралельне існування формального і неформального сегментів створює потенціал для непорозумінь.

Окремим аспектом є проблема відповідальності та професійних меж діяльності. Капелани-волонтери нерідко виконують функції, які виходять за межі їхньої первинної підготовки, зокрема надають психологічну допомогу, беруть участь у кризових ситуаціях або виступають посередниками у конфліктах. Відсутність стандартизованих протоколів у таких випадках може призводити до неоднорідності практик і, потенційно, до неефективних або навіть шкідливих рішень. Як підкреслює Еліонор Остром, ефективність неформальних інститутів значною мірою залежить від наявності внутрішніх правил і механізмів саморегуляції

(Ostrom, 1990: 90-92). У випадку волонтерського капеланства ці механізми ще перебувають у процесі формування.

Додатковим викликом є міжконфесійна чутливість та потенційні напруження, що можуть виникати у багатоконфесійному середовищі Збройних Сил України. Хоча в більшості випадків капелани-волонтери демонструють високий рівень толерантності, відсутність чітких правил може створювати ризики конфліктів на релігійному ґрунті, особливо у ситуаціях, коли йдеться про представників різних церковних юрисдикцій (Wanner, 2022: 86-88).

Після повномасштабного вторгнення росії в Україну масштаби діяльності капеланів-волонтерів значно зросли, що, у свою чергу, посилило і наявні ризики. Розширення географії бойових дій, збільшення кількості військовослужбовців і цивільних, які потребують підтримки, а також загальна інтенсифікація війни призвели до зростання навантаження на капеланів. У цих умовах питання координації, підготовки та підтримки самих капеланів набуває особливої актуальності.

Таким чином, діяльність капеланів-волонтерів, попри її значний позитивний потенціал, супроводжується низкою системних ризиків і обмежень, пов'язаних із правовою невизначеністю, високим рівнем фізичної та психологічної небезпеки, складністю взаємодії з формальними структурами та відсутністю уніфікованих стандартів діяльності. Усвідомлення цих аспектів є необхідною передумовою для подальшого розвитку цього феномену, зокрема в напрямі поєднання його гнучкості з елементами інституційної підтримки.

Висновки: Проведене дослідження дозволяє розглядати феномен капеланів-волонтерів не як допоміжний елемент воєнної реальності, а як структурно значущий компонент трансформації морально-етичних засад сучасної війни. Досвід війни за Незалежність України, що розпочалася після анексії Криму росією та набула системного характеру з початком повномасштабного вторгнення росії в Україну, демонструє, що поряд із матеріальними ресурсами дедалі більшого значення набувають нематеріальні чинники, серед яких мораль, довіра та смислові орієнтири відіграють визначальну роль.

У цьому контексті капелани-волонтери постають як носії та провідники нової етики війни, що формується поза межами жорстко регламентованих інституційних моделей. Їхня діяльність засвідчує перехід від нормативно-декларативного розуміння моралі до практичної етики, заснованої на безпосередній взаємодії, емпатії та спільному переживанні критичних ситуацій. Така «етика присутності» не заперечує класичних принципів етики війни, але суттєво змінює спосіб їх реалізації, зміщуючи акцент із формальних норм на конкретні практики підтримки та солідарності.

Історичний аналіз подій 2014 – 2025 років, включаючи бої за Іловайськ, оборону Донецького аеропорту та бої за Дебальцеве, підтверджує, що капелани-волонтери відігравали важливу роль у підтриманні моральної стійкості військових підрозділів у критичних умовах. Їхня присутність на передовій, часто без формалізованого статусу, сприяла зниженню рівня дезорганізації, зміцненню довіри та формуванню відчуття сенсу в умовах екстремального навантаження.

Водночас встановлено, що ефективність діяльності капеланів-волонтерів значною мірою зумовлена їхньою належністю до сфери неформальних інституційних практик. Саме відсутність жорсткої регламентації забезпечує їм гнучкість, адаптивність і здатність оперативно реагувати на змінні потреби військового середовища. Вони функціонують як генератори соціального капіталу, зміцнюючи горизонтальні зв'язки, довіру та згуртованість, що є критично важливими для забезпечення боєздатності.

Разом з тим, дослідження виявило низку системних обмежень цього феномену. Високий рівень фізичних ризиків, психологічне вигорання, відсутність чітких стандартів діяльності та складність взаємодії з формалізованими структурами вказують на необхідність пошуку балансу між збереженням позастатутної природи капеланів-волонтерів та їх частковою інституціоналізацією. У цьому контексті досвід після 2022 року демонструє поступовий рух до інтеграції різних моделей капеланської діяльності без повної втрати їхньої автономії.

Отже, капелани-волонтери виступають не лише як учасники війни у гуманітарному вимірі, але і як чинник формування нової моральної архітектури сучасної війни. Їхня діяльність відображає ширші процеси трансформації війни як соціального явища, де вирішальне значення мають не лише технології та ресурси, але й здатність суспільства генерувати довіру, підтримку та смисли в умовах екзистенціного виклику.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом емпіричного досвіду капеланів-волонтерів, зокрема через використання усноісторичних методів, а також із вивченням можливостей інтеграції їхньої діяльності у ширші системи морально-психологічного забезпечення військ без втрати ключових переваг неформального характеру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волцер М. Справедливі та несправедливі війни: моральний аргумент із історичними прикладами. Нью-Йорк: Basic Books, 2006. 361 с.
2. McMahan J. Killing in War. Oxford: Oxford University Press, 2009. 250 p.
3. Kaldor M. New and Old Wars: Organized Violence in a Global Era. 3rd ed. Cambridge: Polity Press, 2012. 268 p.
4. North D. Institutions, Institutional Change and Economic Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 152 p.
5. Ostrom E. Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 280 p.
6. Putnam R. Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. New York: Simon & Schuster, 2000. 541 p.
7. Єленський В. Релігія після Майдану: українське суспільство і церкви у період конфлікту. Київ: Центр Разумкова, 2015. 120 с.
8. Kulyk V. National Identity in Ukraine: Impact of Euromaidan and the War. Europe-Asia Studies. 2016. Vol. 68. No. 4. P. 588–608.
9. Hovorun C. Political Orthodoxies: The Unorthodoxies of the Church Coerced. Minneapolis: Fortress Press, 2018. 312 p.
10. Wanner C. Everyday Religiosity and the Politics of Belonging in Ukraine. Ithaca: Cornell University Press, 2022. 264 p.
11. Гарань О. Україна після Євромайдану: виклики та перспективи реформ. Київ: Фонд «Демократичні ініціативи», 2017. 96 с.
12. Kozlovskyi I. Religion and Civil Society in Ukraine: The Role of Churches in the War Context. Kyiv: Spirit and Letter, 2020. 200 p.
13. Worthington E. L., Jr., Hook J. N., Davis D. E., McDaniel M. A. Religion and Spirituality. Journal of Clinical Psychology. 2011. Vol. 67. No. 2. P. 204–214.
14. Здіорук С. Капеланство в зоні АТО: досвід та проблеми становлення. Київ: НІСД, 2016. 136 с.
15. Shay J. Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character. New York: Scribner, 1994. 246 p.
16. Grossman D. On Killing: The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society. New York: Back Bay Books, 2009. 400 p.

REFERENCES

1. Walzer M. (2006) Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations. New York: Basic Books. 361 p.
2. McMahan J. (2009) Killing in War. Oxford: Oxford University Press. 250 p.
3. Kaldor M. (2012) New and Old Wars: Organized Violence in a Global Era. 3rd ed. Cambridge: Polity Press. 268 p.
4. North D. (1990) Institutions, Institutional Change and Economic Performance. Cambridge: Cambridge University Press. 152 p.
5. Ostrom E. (1990) Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action. Cambridge: Cambridge University Press. 280 p.
6. Putnam R. (2000) Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. New York: Simon & Schuster. 541 p.
7. Yelenskyi V. (2015) Relihiia pislia Maidanu: ukrainske suspilstvo i tserkvy u period konfliktu [Religion after Maidan: Ukrainian society and churches during the conflict]. Kyiv: Razumkov Centre. 120 p. [in Ukrainian].
8. Kulyk V. (2016) National Identity in Ukraine: Impact of Euromaidan and the War. Europe-Asia Studies, 68(4). Pp. 588–608.
9. Hovorun C. (2018) Political Orthodoxies: The Unorthodoxies of the Church Coerced. Minneapolis: Fortress Press. 312 p.
10. Wanner C. (2022) Everyday Religiosity and the Politics of Belonging in Ukraine. Ithaca: Cornell University Press. 264 p
11. Haran O. (2017) Ukraina pislia Yevromaidanu: vyklyky ta perspektyvy reform [Ukraine after Euromaidan: challenges and prospects of reforms]. Kyiv: Democratic Initiatives Foundation. 96 p. [in Ukrainian].
12. Kozlovskyi I. (2020) Religion and Civil Society in Ukraine: The Role of Churches in the War Context. Kyiv: Dukh i Litera. 200 p.
13. Worthington E. L., Jr., Hook J. N., Davis D. E., McDaniel M. A. (2011) Religion and Spirituality. Journal of Clinical Psychology, 67(2). Pp. 204–214.
14. Zdioruk S. (2016) Kapelanstvo v zoni ATO: dosvid ta problemy stanovlennia [Chaplaincy in the ATO zone: experience and problems of formation]. Kyiv: NISS. 136 p. [in Ukrainian].
15. Shay J. (1994) Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character. New York: Scribner. 246 p.
16. Grossman D. (2009) On Killing: The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society. New York: Back Bay Books. 400 p.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 316.7:351.85:008(430)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-3

Віктор ШОСТАК,
orcid.org/0000-0002-4837-9633
кандидат історичних наук,
доцент кафедри культурології
Волинського національного університету імені Лесі українки
(Луцьк, Україна) shostakvictor4@gmail.com

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ УПРАВЛІННЯ І КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ НІМЕЧЧИНИ: КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА І ЗНАКОВІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРОЄКТИ

У статті здійснено комплексний аналіз соціокультурних особливостей управління та культурної політики Німеччини в контексті збереження культурної спадщини та реалізації знакових соціокультурних проєктів. Розглянуто ключові принципи функціонування культурної політики, серед яких особливе місце займають трирівнева система фінансування та управління, децентралізація, федеративна модель розподілу повноважень між різними рівнями влади, а також активна участь громадянського суспільства у формуванні культурного середовища. Визначено роль державних, муніципальних і приватних інституцій у забезпеченні сталого розвитку культурної сфери.

Проаналізовано сучасні підходи до збереження та популяризації культурної спадщини, зокрема через інтеграцію інноваційних технологій і розвиток культурних індустрій. Окрему увагу приділено знаковим соціокультурним проєктам,зокрема діяльності Фонду прусської культурної спадщини які виступають ефективним інструментом культурної дипломатії, формування національної ідентичності та міжкультурного діалогу. Підкреслено значення партнерських моделей взаємодії між державою, бізнесом і громадськими організаціями.

Обґрунтовано, що успішність культурної політики Німеччини зумовлена поєднанням історично сформованих традицій управління культурою з сучасними інноваційними підходами, орієнтованими на відкритість, інклюзивність і сталий розвиток. Зроблено висновок про можливість адаптації окремих елементів німецького досвіду, зокрема аналізу реставрації Пергамського музею, в українському контексті з метою підвищення ефективності управління культурною сферою та розвитку соціокультурних ініціатив.

Ключові слова: *культурна політика, соціокультурний простір, управління культурою, культурна спадщина, соціокультурні проєкти, Німеччина, культурний менеджмент, децентралізація, національна ідентичність, культурні індустрії*

Viktor SHOSTAK,
orcid.org/0000-0002-4837-9633
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor at the Department of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) shostakvictor4@gmail.com

SOCIOCULTURAL FEATURES OF MANAGEMENT AND CULTURAL POLICY IN GERMANY: CULTURAL HERITAGE AND SOCIOCULTURAL PROJECTS

The article provides a comprehensive analysis of the sociocultural features of management and cultural policy in Germany within the context of cultural heritage preservation and the implementation of iconic sociocultural projects. It examines key principles of cultural policy functioning, with particular emphasis on the three-tier system of funding and management, decentralization, the federal model of power distribution among various levels of government, and the active participation of civil society in shaping the cultural environment. The role of state, municipal, and private institutions in ensuring the sustainable development of the cultural sphere is identified.

Modern approaches to the preservation and promotion of cultural heritage are analyzed, specifically through the integration of innovative technologies and the development of cultural industries. Special attention is paid to iconic sociocultural projects, including the activities of the Prussian Cultural Heritage Foundation, which serve as effective tools for cultural diplomacy, the formation of national identity, and intercultural dialogue. The importance of partnership models of interaction between the state, business, and non-governmental organizations is emphasized.

The study substantiates that the success of Germany's cultural policy is due to the combination of historically established traditions of cultural management with modern innovative approaches focused on openness, inclusivity, and sustainable development. It concludes that certain elements of the German experience, particularly the analysis

of the Pergamon Museum restoration, could be adapted to the Ukrainian context to improve the efficiency of cultural management and the development of sociocultural initiatives.

Key words: *cultural policy, sociocultural space, cultural management, cultural heritage, sociocultural projects, Germany, decentralization, national identity, cultural industries.*

Постановка проблеми. Тема децентралізації управління культурою є ключовою для сучасної європейської культурної політики і для сучасного розвитку України. Це не просто технічний розподіл повноважень, а філософія, що передає право на культурне самовизначення безпосередньо громадам. В умовах глобалізації та інтенсифікації міжкультурного діалогу культурна політика стає не лише інструментом збереження національної ідентичності, а й вагомим ресурсом «м'якої сили» та сталого розвитку держави. Обрана тема для дослідження зумовлена необхідністю переосмислення управлінських стратегій у сфері культури, де німецька модель постає як один із найбільш ефективних та збалансованих прикладів у світі.

Німеччина демонструє унікальний підхід до управління культурою, що базується на принципах «культурної федерації» та децентралізації. Потребує детального вивчення питання, як саме Німеччині вдається інтегрувати консервативні практики реставрації, наприклад Пергамського музею, у динамічний контекст культурних індустрій, перетворюючи об'єкти спадщини на живі центри соціокультурної активності.

Отже актуальність обраної проблематики полягає у виявленні специфічних механізмів взаємодії між державними інституціями, муніципалітетами та приватним сектором Німеччини, що забезпечують ефективність управління культурою в умовах сучасних глобальних трансформацій. Запровадження позитивного досвіду управління культурної сферою Німеччини є необхідним для подальшого ефективного та інноваційного розвитку українського суспільства.

Аналіз досліджень. Проблеми становлення і розвитку культурної політики України займають вагоме місце серед наукової спільноти України. Копієвська О. Р. проаналізувала європейський контекст трансформаційних процесів в культурній політиці (Копієвська, 2014:440). Ананов О. В. описує соціальні зміни сфери культури в умовах глобальних викликів. (Ананов, 2023:5-6). Він же досліджує креативні індустрії в системі стратегічних пріоритетів державної культурної політики України (Ананов,2022:10-13), що особливо важливо в контексті тематики нашої статті. Пріоритети модернізації інституційного поля культури в контексті європейської інтеграції України залишаються предметом аналізу дослідників(Ананов, 2023:158-167). Безпосередній аналіз німецької східноєвропейської політики і недоліків «політики пам'яті» до російського вторгнення 2022 р. можна знайти в статті С.Стельмаха (Стельмах,2023:95-110). Притулюк В. розглядає культурну спадщину як складник національної безпеки, що перегукується з культурно-державними реаліями Німеччини, зокрема з діяльністю її фондів і реалізацією проєктів (Притулюк, 2024:109-112). Про культурну політику в Німеччині, її структуру, інституції та принципи фінансування можна дізнатися зі звіту Уповноваженого Федерального уряду з питань культури та медіа (Cultural Policy in Germany: Structures, Institutions, Funding. Federal Government Commissioner for Culture and the Media, 2021:64). Німецький дослідник Монден Й. описує особливості менеджменту культури в Німеччині, наголощує на необхідності розвитку цифрових технологій в сучасних умовах розвитку світу та нових політичних викликів(Monden, 2022: 15–29). Зьондерманн М. аналізує культурні та креативні індустрії в Німеччині в контексті економіки, наводить дані про внесок художників, дизайнерів та IT-сектору в ВВП країни(Söndermann, 2020: 112). Системний аналіз діяльності, особливостей і перспектив Фонду пруської культурної спадщини можна знайти у звіті фонду, який був опублікований у 2025 році (Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK), 2025:142).

Виклад основного матеріалу. Особливості культурної політики України в контексті європейського та німецького досвіду зокрема активно вивчали і досліджують українські науковці (Копієвська, 2014:440; Ананов, 2023:158-167). У статті С. Стельмаха аналізується еволюція східноєвропейської політики Німеччини з часів «нової східної політики» до сучасності, з особливим акцентом на «політику пам'яті». Автор показує, що розбіжності у трактуванні історії щодо Другої світової війни, радянського періоду, осмислення моральної відповідальності стали джерелом непорозумінь між Німеччиною та країнами Східної Європи(Стельмах,2023:159). В контексті німецького ставлення до власної спадщини і культурної пам'яті актуальним є дослідження В.Притулюка, який зазначає, що атаки на історичну пам'ять українського народу та його ідентичність, нищення матеріальної та нематеріальної культурної спадщини піднімають питання їх захисту на рівень

проблеми національної безпеки. Міжнародні підходи до збереження куль-турної спадщини, тези про її значення в житті суспільства мають бути внесені до Закону України «Про національну безпеку України» та Стратегії наці-ональної безпеки України(6). Німецька влада і суспільство створили та роз-вивають ефективні механізми та інститути для вивчення, популяризації, використання культурної спадщини німецького народу.

Історично німецька культура була роздробленою через існування безлічі дрібних королівств та князівств. Однак у часи Третього Рейху відбулася жорстка централізація. Культура стала інструментом ідеології під керівництвом Міністерства народної освіти та пропаганди Йозефа Геббельса. Після Другої світової війни Західна Німеччина (ФРН) свідомо відмовилася від створення центрального Міністерства культури. Це було зроблено, щоб унеможливити використання мистецтва для державної маніпуляції. Повноваження у сфері культури були передані федеральним землям.

Сьогодні в Німеччині діє трирівнева система фінансування та управління. Муніципалітети міст забезпечують близько 45-50% фінансування. Вони утримують бібліотеки, музичні школи та місцеві театри. Федеральні землі фінансують великі державні театри, музеї та університети мистецтв, що складає 35-40%.Федеральний уряд до 1998 року майже не втручався (The Basic Law for the Federal Republic of Germany (Grundgesetz). German Bundestag). Зараз існує посада Уповноваженого Федерального уряду з питань культури та ЗМІ, Центральний уряд фінансує лише об'єкти національного значення та міжнародні проєкти (Cultural Policy in Germany: Structures, Institutions, Funding. Federal Government Commissioner for Culture and the Media , 2021: 34-38).

Берлін має статус окремої федеральної землі. Після падіння Берлінського муру місто зіткнулося з проблемою «дублювання»: у місті було дві опери, два зоопарки, два національних музеї у Східному та Західному секторах. Замість того, щоб закрити «зайве», держава об'єднала їх у великі фонди, як-от Фонд прусської культурної спадщини (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) – одну з найбільших культурних інституцій світу.

Фонд прусської культурної спадщини – одна з найбільших та найвпливовіших культурних інституцій світу. Її історія – це шлях від «зберігача руїн» після війни до надпотужного науково-музейного комплексу, який зараз переживає наймасштабнішу реформу у своїй історії. У 1957 році Фонд був утворений згідно федерального закону. Головна мета – зберегти культурні цінності колишньої Пруссії, яка була ліквідована союзниками як держава, та управляти ними до «возз'єднання Німеччини».

У 1962 році призначається перший президент фонду, а в 1974 році було підписано угоду про спільне фінансування між Федеральним урядом та всіма землями . Це закріпило статус SPK як загальнонаціональної інституції. 1990–1992 роки – відбулося об'єднання колекцій Східного та Західного Берліна. Це був гігантський логістичний та науковий виклик. У 1999 році Музейний острів у Берліні, який належить SPK, включено до списку Світової спадщини ЮНЕСКО. Прийнято план реконструкції всього комплексу(The Pergamon Museum: Restoration and Future Concept . Staatliche Museen zu Berlin).

В наш час експерти від Наукової ради Німеччини заявили, що SPK занадто громіздкий, неефективний і його треба розформувати. Це запустило процес радикальної реформи. 30 січня 2025 рік Бундестаг офіційно ухвалив закон про реформу SPK. У 2025 – 2026 роках відбувається перехід від одноосібного президентства до колегіального правління та надання музеям фінансової автономії.

Варто окреслити структуру та масштаб цієї організації. Фонд – це не просто один офіс, це «парасолька» для п'яти велетнів. До його структури належать Державні музеї Берліна (15 колекцій у 19 закладах, зокрема Пергамський музей, Новий музей), Державна бібліотека Берліна (мільйони томів, рукописи Баха та Бетховена), Таємний державний архів (архів династії Гогенцоллернів).

Таємний державний архів прусської культурної спадщини (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, скорочено GStA PK) – це не просто сховище документів, а «пам'ять» прусської держави, яка охоплює понад 800 років історії. У межах реформи 2026 року архів отримує статус автономної наукової установи, що дозволяє йому вийти за межі суто адміністративної ролі.

Назва є історичною традицією. У XVIII–XIX століттях цей архів підпорядковувався безпосередньо королю та міністерству закордонних справ. Доступ до нього мали лише обрані чиновники, оскільки там зберігалися державні таємниці, дипломатичні шифри та приватне листування династії Гогенцоллернів. Сьогодні він відкритий для кожного дослідника, але назву зберегли як бренд. Архів розташований у берлінському районі Далем у спеціально зведеній будівлі 1914–1924 рр., яка сама є пам'яткою архітектури.

У архіві – 38 000 метрів полиць із документами від XII століття до 1947 року, коли відбулася офіційна ліквідація Пруссії. Головний архів династії зберігає листування королів, включно з Фрідріхом Великим. В Архіві Тевтонського ордену можна знайти унікальні середньовічні пергаменти з печатками. Військовий архів містить документи прусської армії частково втрачені під час Другої світової війни, але відновлені з копій. Також в таємному архіві зберігається інформація про масонів та їхні товариства. Тут – найбільша в Європі колекція документів масонських лож.

Реформа 2025–2026 роках змінює вектор роботи архіву з «накопичення» на «доступність». Про це свідчать головні проєкти, зокрема проєкт «Прусський архівний портал». Архів стає технічним хабом для створення єдиної бази даних усіх прусських документів, які розкидані по різних землях Німеччини та Польщі. Мета проєкту – у 2026 році здійснити повна інтеграцію цифрових описів у загальноєвропейський портал Archives Portal Europe.

В межах проєкту діє лабораторія реставрації та демікрофільмування, яка володіє однією з найкращих у світі технологій із відновлення паперу та пергаменту. Впроваджуються інноваційні технології AI-розпізнавання почерку (Handwritten Text Recognition). Це дозволяє автоматично перетворювати старовинні рукописи (наприклад, готичний шрифт Kurrent) у друкований текст, доступний для пошуку (Söndermann , 2020: 81-87).

Відбувається повернення «Східних фондів».Архів веде активну співпрацю з Польщею. У 2026 році планується черговий етап спільного цифрового проєкту з архівом у Познані та Торуні для віртуального об'єднання розірваних історичних фондів.

Ульріке Хьорольдт чинна директорка архіву є ключовим лобістом «відкритості» архіву. Під її керівництвом архів перетворився з закритої бюрократичної установи на сучасний дослідницький центр. Історик і архіваріус XIX ст. Рейнгольд Козер заклав наукові основи систематизації фондів, якими користуються донині. Річний бюджет на операційні витрати 2026 року близько 12–15 млн. євро. Персонал налічує близько 100 висококваліфікованих архівістів та реставраторів (Stiftung Preußischer Kulturbesitz ,2024: 6- 10).

Іберо-Американський інститут (Ibero-Amerikanisches Institut, IAI) – це ще один унікальний підрозділ Фонду прусської культурної спадщини, який робить SPK не просто «німецьким» фондом, а глобальним науковим гравцем. Це найбільший у Європі центр дослідження Латинської Америки, Карибського басейну, Іспанії та Португалії. Інститут поєднує в собі функції найбільшої спеціалізованої бібліотеки та науково-дослідного центру. Бібліотечний фонд -понад 1,3 мільйона книг. Унікальні колекції інституту мають понад 30 000 географічних карт, 20 000 платівок фонотеки та величезний архів фотографій. Будівля розташовується в берлінському Культурфорумі поруч із Державною бібліотекою.

З 2026 року IAI стає ключовим майданчиком для реалізації стратегії «міжнародної культурної дипломатії» .Завдяки фінансовій автономії, інститут у 2026 році запускає власну програму стипендій для науковців із Латинської Америки. Це дозволить залучати молодих дослідників, які раніше залежали від централізованих програм DAAD.

Проєкт «Цифрова пам'ять Атлантики» спільно з бібліотеками Мадрида та Лісабона передбачає співпрацю IAI над диджиталізацією колоніальних архівів. У 2026 році планується відкриття вільного доступу до 500 000 оцифрованих документів. Інститут перетворюється з «тихої бібліотеки» на культурний хаб і дискусійний клуб. Тут проводяться дебати про сучасну політику Бразилії, літературу Аргентини та питання екології в Амазонії.

Барбара Гьоббель – Директорка інституту з 2005 року, антропологиня за фахом. Саме вона перетворила IAI на установу, що критично осмислює відносини між Європою та Латинською Америкою. Гьоббель є ключовою фігурою у реформуванні Фонду, просуваючи ідею, що культура – це не лише експонати в залах, а й інтелектуальний обмін. Прусська наука у великій мірі завдяки Александру фон Гумбольдту була глобальною. IAI продовжує традицію Гумбольдта – вивчення світу як цілісної системи. У 2026 році інститут стане головним науковим радником для Гумбольдт-Форуму, допомагаючи правильно інтерпретувати експонати, привезені з-за океану.

Варто згадати найбільші знакові проєкти SPK: 1) Гумбольдт-Форум- найбільший культурний проєкт Німеччини XXI століття. Це реконструкція Берлінського міського палацу, де тепер розміщені Етнологічний музей та Музей азійського мистецтва (частини SPK). Це центр дискусій про деколонізацію.2) Реставрація Пергамського вівтаря це наймасштабніша реставрація, через яку Пергамський музей повністю закритий для відвідувачів до 2027, а подекуди й до 2037 року. 3)Provenance Research (Провенієнс-дослідження). SPK є лідером у дослідженні походження об'єктів а також у пошуку мистецтва, викраденого нацистами, або вивезеного з колоній.

Отже реформа управління 2025-2026 передбачає децентралізацію і автономію. Раніше музеї мали просити дозвіл на закупівлю будь-чого в центральній дирекції. Тепер вони отримають власні бюджети. Замість одного президента створена рада з 7 директорів, яка є основою для колегіальності і прозорості у прийнятті рішень. Голова правління відповідатиме за загальну стратегію, тоді як директори окремих підрозділів матимуть реальний голос у прийнятті рішень Цифровізація має за мету створення єдиної платформи для доступу до всіх мільйонних фондів (Monden, 2022 : 16-18) .

З 2026 року такі гіганти, як Державна бібліотека чи Державні музеї Берліна, отримають власні бюджети. Вони зможуть самостійно планувати виставки, закупівлі та кадрову політику без узгодження кожної дрібниці з «центром». Сукупне фінансування від Федерації та земель зросте на €12 млн щорічно саме для підтримки цієї операційної незалежності.

2026 рік стане періодом активної імплементації нових правил повернення культурних цінностей. Про це свідчить створення спеціального підрозділу всередині Фонду, який працюватиме виключно з об'єктами колоніального минулого. Це вже не будуть разові акції , а системний процес перевірки всього етнологічного фонду.

Варто зауважити, що хоча структура змінюється, бренд «Stiftung Preußischer Kulturbesitz» буде збережено. Закон забороняє Фонду змінювати назву самостійно, оскільки це світовий символ німецької культурної тяглості.

Реставрація Пергамського музею (Pergamonmuseum) – це найдорожчий і найскладніший інфраструктурний проєкт у сфері культури в Європі. Реформи 2026 року безпосередньо впливають на те, як цей процес буде завершено. Раніше всіма будівельними питаннями займалася центральна президія Фонду (SPK). З 2026 року у межах реформи створюється автономна одиниця, яка займатиметься виключно Музейним островом. Це дозволить швидше реагувати на технічні виклики (наприклад, підняття ґрунтових вод Шпрее), не чекаючи погодження від загального правління Фонду. Оскільки музей закритий на роки, у 2026 році стартує масштабна програма Pergamon Digital. Використовуючи 3D-сканування, Фонд створює віртуальні тури вівтарем та воротами Іштар, щоб не втрачати зв'язок із туристами та науковцями. Реформа вимагає від директорів музеїв (які тепер мають більше влади) критично поглянути на те, як подається історія. У 2026 році розпочнеться перегляд концепції експозиції Близько-східного музею (Vorderasiatisches Museum), щоб додати контекст деколонізації та походження експонатів.

Оскільки оригінальний вівтар недоступний, Фонд продовжує співпрацю з митцем Ядегаром Азізі. У 2026 році очікується оновлення проєкту «Pergamon. Masterpieces from the Ancient Metropolis with a 360° Panorama». Це спеціальна будівля навпроти музею, де за допомогою величезного полотна та світлових ефектів відтворюється життя міста Пергам у 129 році н.е.(The Pergamon Museum: Restoration and Future Concept. Staatliche Museen zu Berlin).

Для України цікавим є досвід управління системою репертуарних театрів. Німеччина має найщільнішу мережу публічних театрів у світі. Майже кожне місто з населенням понад 50-100 тисяч осіб має свій міський театр з постійною трупою, що фінансується з податків громадян. Це вважається базовою послу-гою, як водопостачання чи громадський транспорт.

Інститут Гете (Goethe-Institut) це головний інструмент «м'якої сили» Німеччини, неурядова організація, яка отримує фінансування від МЗС, але діє незалежно.Прикладом такої дії є популяризація німецької мови та підтримка митців у понад 90 країнах світу, що створює позитивний імідж країни без прямого державного втручання в контент. Фонд «Культура цифрової трансформації» активно інвестує в диджиталізацію, допомагає малим музеям та архівам переводити колекції в цифру та створювати подкасти, щоб залишатися релевантними для молоді(Goethe-Institut, 2022: 17-23).

Висновки. Німеччина не має єдиного Міністерства культури з директивними повноваженнями. Культура – це компетенція земель. Рішення приймаються там, де реалізується проєкт. Держава втручається лише тоді, коли масштаб завдання перевищує можливості громади чи землі.

Фінансування культури сприймається не як «підтримка», а як конституційний обов'язок держави перед демократичним суспільством. Фонд прусської культурної спадщини (SPK) – це «держава в державі», яка у 2026 році завершує перехід до нової моделі управління, від ієрархії до мережевого партнерства. Децентралізоване управління охоплює різні типи спадщини: музеї, бібліотеки та архіви, наукові інститути.

Можливий досвід використання для України є досить актуальним. Німецька модель доводить, що відсутність єдиного центру управління робить культуру стійкою до політичних змін і стимулює здорову конкуренцію між містами за звання «куль-

турної столиці». Німеччина демонструє унікальний підхід до управління культурою, що базується на принципах «культурної федерації» та децентралізації. Проблема полягає у розв'язанні суперечності між необхідністю збереження колосальної культурної спадщини, яка потребує значних державних ресурсів та викликами сучасності, що вимагають інновацій, цифровізації та залучення приватних інвестицій.

Крім того, для сучасної України, яка перебуває на етапі реформування системи державного управління та пошуку нових моделей відновлення культурного простору, критично важливим є аналіз німецького досвіду трирівневого фінансування та залучення громадянського суспільства до реалізації знакових соціокультурних проєктів. Потребує детального вивчення питання, як саме Німеччині вдається інтегрувати консервативні практики реставрації у динамічний контекст культурних індустрій, перетворюючи об'єкти спадщини на живі центри соціокультурної активності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Копієвська О.Р. Трансформаційні процеси в культурній політиці України: європейський контекст : монографія. Київ. НАКККіМ. 2014. 440 с.
2. Ананов О. В. Інституційна трансформація сфери культури в умовах глобальних викликів. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 1. С. 3–9. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.01
3. Ананов О. В. Креативні індустрії в системі стратегічних пріоритетів державної культурної політики України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 10–16.
4. Ананов О. В. Пріоритети модернізації інституційного поля культури в контексті європейської інтеграції. *Питання культурології*. 2023. Вип. 41. С. 158–167.
5. Стельмах С. Німецька східноєвропейська політика і «політика пам'яті» (1969–2022 рр.): непорозуміння із Східною Європою. *Проблеми всесвітньої історії.* 2023. № 21. С. 95–110.
6. Притулюк В. Охорона культурної спадщини як складник національної безпеки .*Літопис Волині*. 2024. № 30. С. 109–112.
7. Cultural Policy in Germany: Structures, Institutions, Funding. *Federal Government Commissioner for Culture and the Media.* Berlin, 2021. 64 p.
8. Masterplan Museumsinsel Berlin. *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*. URL: https://www.preussischer-kulturbesitz.de.
9. Monden, J. *Cultural Management in Germany: Challenges and Digital Transformation. Journal of Cultural Management and Policy*. 2022. Vol. 12, No. 1. P. 15–29.
10. Söndermann, M. *Cultural and Creative Industries in Germany. Kulturwirtschaftliche Berichterstattung*. Bonn, 2020. 112 p.
11. The Basic Law for the Federal Republic of Germany (Grundgesetz). German Bundestag. URL: https://www.gesetze-im-internet.de/gg/index.html
12. Constitutional basis of cultural policy in Germany. *Federal Ministry of Justice.* URL: https://www.gesetze-im-internet.de .
13. Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK): *Annual Report 2024*. Berlin, 2025. 142 p.
14. The Pergamon Museum: Restoration and Future Concept . Staatliche Museen zu Berlin. URL: https://www.smb.museum .
15. Goethe-Institut. Cultural policy in Germany. Berlin : Goethe-Institut, 2022. 24 p.

REFERENCES

1. Kopiievska O. (2014) Transformatsiini protsesy v kulturnii politytsi Ukrainy: yevropeiskyi kontekst : monohrafiia. [Transformational Processes in the Cultural Policy of Ukraine: European Context] Kyiv. NAKKKiM. 440 . [in Ukrainian]
2. Ananov O. (2023) Instytutsiina transformatsiia sfery kultury v umovakh hlobalnykh vyklykiv. [Institutional Transformation of the Cultural Sphere in the Context of Global Challenges] Kultura i suchasnist : almanakh. № 1. 3–9. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.01 [in Ukrainian]
3. Ananov O. (2022) Kreatyvni industrii v systemi stratehichnykh priorytetiv derzhavnoi kulturnoi polityky Ukrainy. [Creative Industries within the System of Strategic Priorities of Ukraine's State Cultural Policy]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. № 4. 10–16. [in Ukrainian]
4. Ananov O. (2023) Priorytety modernizatsii instytutsiinoho polia kultury v konteksti yevropeiskoi intehratsii. [Priorities for Modernizing the Institutional Field of Culture in the Context of European Integration]. Pytannia kulturolohii. Vyp. 41. 158–167. [in Ukrainian]
5. Stelmakh S. (2023) Nimetska skhidnoievropeiska polityka i «polityka pamiati» (1969–2022 rr.): neporozuminnia iz Skhidnoiu Yevropoiu. [German Eastern European Policy and the «Politics of Memory» (1969–2022): Misunderstandings with Eastern Europe] Problemy vsesvitnoi istorii. № 21. 95–110. [in Ukrainian]
6. Prytuliuk V. (2024) Okhorona kulturnoi spadshchyny yak skladnyk natsionalnoi bezpeky. [Protection of Cultural Heritage as a Component of National Security]. Litopys Volyni. № 30. 109–112.
7. Cultural Policy in Germany: Structures, Institutions, Funding. Federal Government Commissioner for Culture and the Media. (2021) Berlin. 64 p.

8. Masterplan Museumsinsel Berlin. Stiftung Preußischer Kulturbesitz. [Museum Island Master Plan, Berlin. Prussian Cultural Heritage Foundation] URL: https://www.preussischer-kulturbesitz.de .[in German]

9. Monden, J. (2022) *Cultural management in Germany: challenges and digital transformation. Journal of Cultural Management and Policy.*vol. 12, no. 1, pp. 15–29.

10. Söndermann, M. (2020) *Cultural and Creative Industries in Germany. Kulturwirtschaftliche Berichterstattung.* Bonn. 112 p.

11. The Basic Law for the Federal Republic of Germany (Grundgesetz). German Bundestag. Available at: https://www.gesetze-im-internet.de/gg/index.html (accessed: 04.04.2026).

12. Constitutional Basis of Cultural Policy in Germany. Federal Ministry of Justice. Available at: https://www.gesetze-im-internet.de (accessed: 10.04.2026).

13. Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) (2025) [Prussian Cultural Heritage Foundation (SPK)] Annual Report 2024. Berlin. 142 p. [In German]

14. The Pergamon Museum: Restoration and Future Concept. Staatliche Museen zu Berlin. Available at: https://www.smb.museum (accessed: 10.04.2026).

15. Cultural Policy in Germany (2022). Goethe-Institut. Berlin: Goethe-Institut, 24 p.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 94(477):[27-735:27-726.1Бог]"1914/1918"](045)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-4

Владислав ЯШИН,
orcid.org/0009-0007-5999-2154
аспірант
Уманського національного університету
(Умань, Черкаська область, Україна) mega_ukrainian333@ukr.net

ЦЕРКОВНО-АДМІНІСТРАТИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ АРХІЄПИСКОПА ВАСИЛЯ (БОГДАШЕВСЬКОГО) У РОКИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

У статті досліджено церковно-адміністративну діяльність архієпископа Василя (Богдашевського) у період його перебування на посаді ректора Київської духовної академії, який частково припав на період Першої світової війни, революційні події 1917 р. та початок національно-визвольних змагань в Україні, що супроводжувалися частою зміною урядів. Зроблено акцент на дослідженні деяких аспектів церковно-адміністративної діяльності владики Василя, зокрема організації навчального процесу в академії в умовах війни, допомоги постраждалим від воєнних дій, церковного служіння та його діяльності в умовах політичних змін і розгортання українського церковного руху.

На основі деяких наукових розвідок істориків, малодосліджених і недосліджених архівних матеріалів та завдяки збереженим матеріалам академічного журналу «Труды Императорской Киевской Духовной Академии», журналу Київської єпархії «Киевские епархиальные ведомости», світської газети «Киевлянин» висвітлено деякі факти церковно-адміністративної діяльності ієрарха, які суттєво доповнюють наявні наукові праці щодо його персоналії і стимулюють досліджувати порушену проблему через призму багатогранного і всестороннього її вивчення.

Окреслено ставлення владики Василя щодо перебігу подій політичного характеру та українського церковного руху, який почав поширюватися українськими теренами у ті роки та його участь у висвітленні поглядів щодо цього професорсько-викладацької корпорації Київської духовної академії. З'ясовано, що виклики військового, суспільно-політичного та церковного характеру, які супроводжували його діяльність протягом Першої світової війни, стимулювали шукати способи їх вирішення. Виважене керування Київською духовною академією, комунікування з вищим церковним керівництвом, представниками царської влади та інших урядів, що діяли згодом на території України, дозволили архієпископу Василю (Богдашевському) забезпечити для цього навчального закладу деяку стабільність функціонування.

Ключові слова: *Православна церква, синодальний період, архієпископ Василь (Богдашевський), Київська духовна академія, Перша світова війна, національно-визвольні змагання, церковний рух.*

Vladyslav YASHYN,
orcid.org/0009-0007-5999-2154
Postgraduate student
Uman National University
(Uman, Cherkasy region, Ukraine) mega_ukrainian333@ukr.net

CHURCH AND ADMINISTRATIVE ACTIVITIES OF ARCHBISHOP VASYL (BOGDASHEVSKY) DURING THE FIRST WORLD WAR

The article examines the church-administrative activity of Archbishop Vasyl (Bogdashevsky) during his tenure as rector of the Kyiv Theological Academy which partly fell during the First World War, revolutionary events of 1917 and the beginning of the national liberation competitions in Ukraine that were accompanied by frequent changes of governments. Emphasis is placed on the study of some aspects of Bishop Vasyl's church-administrative activities, in particular, the organization of the educational process at the academy in the conditions of war, assistance to victims of military operations, church service and his activities in the conditions of political changes and the development of the Ukrainian church movement.

On the basis of some scientific research by historians, little-researched and unexplored archival materials, and thanks to the preserved materials of the academic journal «Trudy Imperatorskoy Kievskoy Dukhovnoy Akademii», the journal of the Kyiv Diocese «Kievskie eparkhialnye vedomosti», the secular newspaper «Kievlyanin», some facts of the church-administrative activity of the hierarch are highlighted, which significantly complement the existing scientific works regarding his personality and stimulate to investigate the raised problem through the prism of its multifaceted and comprehensive study.

Bishop Vasyl's attitude regarding the course of events of a political nature and the Ukrainian church movement, which began to spread through Ukrainian territory in those years, and his participation in highlighting the views of the teaching

corporation of the Kyiv Theological Academy regarding this, are outlined. It was found that the challenges of a military, socio-political and ecclesiastical nature that accompanied his activities during the First World War stimulated him to look for ways to solve them. Balanced management of the Kyiv Theological Academy, communication with the highest church leadership, representatives of the tsarist authorities and other governments that later operated on the territory of Ukraine allowed Archbishop Vasyl (Bogdashevsky) to ensure some stability of functioning for this educational institution.

Key words: *Orthodox Church, synodal period, archbishop Vasyl (Bogdashevsky), Kyiv Theological Academy, The First World War, national liberation competitions, church movement.*

Постановка проблеми. Київська духовна академія на поч. XX ст. була одним із провідних вищих богословських навчальних закладів на українських теренах. Це був осередок консервативної, але якісної богословської науки, місіонерства, просвітництва та видавничої діяльності. Наступного дня після початку Першої світової війни 29 липня 1914 р. ректором Київської Імператорської духовної академії було призначено архімандрита Василя (Богдашевського). У новий навчальний рік в духовній академії він вступив уже в сані єпископа, у який його було рукопокладено 6 серпня 1914 р. Обов'язки ректора не були для нього новими. Перебуваючи на посаді інспектора Київської духовної академії протягом 1909–1914 рр. його 4 рази призначали виконуючим обов'язки ректора академії. Набутий досвід посприяв йому на початку ректорської діяльності (ЦДІАК України. Ф. 711. Оп. 1. Т. 2. Спр. 10902. Арк. 4–5 зв.).

Церковно-адміністративний напрям діяльності архієпископа Василя (Богдашевського) в окреслений період охоплював вирішення питань організації навчання в академії, допомоги постраждалим від воєнних дій, а також вираження від імені академії її позиції щодо політичних і церковних зрушень в суспільстві, зокрема щодо поширення українського руху на українських теренах, українізації церкви й освіти. До цього напряму належить і його архієрейська діяльність, яка в роки випробувань також мала свої особливості.

Посада ректора академії та архієрейський сан зобов'язували його в умовах триваючої війни підтримувати постійні зв'язки із представниками київської міської влади, військовим командуванням та з вищим церковним керівництвом, зокрема зі Святішим Синодом, патріархом Тихоном (Бєлавіним), київськими митрополитами Флавіаном (Городецьким), Володимиром (Богоявленським) та Антонієм (Храповицьким). Після зречення російського імператора Миколи II архієпископу Василю довелося налагоджувати відносини з представниками Української Центральної Ради, Гетьманату Павла Скоропадського тощо. Тому актуальність цієї теми зумовлена необхідністю подальшого вивчення малодосліджених і недосліджених аспектів церковно-адміністративної діяльності архієпископа Василя (Богдашевського).

Аналіз досліджень. Деякі аспекти окресленої проблеми висвітлені у працях істориків В. Ульяновського (Ульяновський, 1997), А. Стародуба (Стародуб, 2004), Н. Шип (Шип, 2010), Тацієнко В. і Тацієнко Н. (Тацієнко В., Тацієнко Н., 2025). Джерельна база представлена архівними матеріалами, а також матеріалами журналів Київської єпархії, Київської духовної академії та деякої періодичної преси.

Метою статті є комплексна реконструкція особливостей церковно-адміністративної діяльності архієпископа Василя (Богдашевського) в роки Першої світової війни. У межах цього дослідження передбачено з'ясувати та охарактеризувати деякі аспекти церковно-адміністративного напряму діяльності архієпископа Василя, що пов'язані як із його ректорською, так і церковною діяльністю, а також простежити його роль у вирі подій 1914–1918 рр.

Виклад основного матеріалу. Після призначення на посаду ректора архієпископ Василь (Богдашевський) (на момент призначення – архімандрит Василь) зіштовхнувся з рядом обов'язків, передбачених посадою ректора духовної академії та архієрейським служінням. Період з початку ректорства 29 липня 1914 р. по день зречення імператора Миколи II 2 березня 1917 р. для владики Василя означився часом впевненості у безпосередній підтримці його та академічної корпорації з боку імператорської влади та Святішого Синоду. Слід також погодитися із твердженням історика А. Стародуба, який зазначає у своїй науковій розвідці, що за інституційно-структурним і освітнім аспектом Київська духовна академія, незважаючи на різні пертурбації 1917–1918 рр., залишалася у майже незмінному вигляді (Стародуб, 2004: 68).

У промові під час молебню 16 вересня 1914 р. перед початком навчання архієпископ Василь наголосив, що в новий навчальний рік вони вступають при особливих, виняткових обставинах. Архієрей зауважив: «Мир – вожделенное благо для всех. Мир – вожделенен и для науки, ибо она созревает, развивается и крепнет только в мире; она плод мира; наука требует тишины, спокойствия; ни кем

не тревожимой ученой клети» (Василий, 1914: XVII–XVIII).

З початком війни архієпископ Василь брав активну участь у моральній та фінансовій підтримці поранених воїнів. Так, у публікації істориків В. Тацієнко та Н. Тацієнко згадується про те, що 18 листопада 1914 р. архієпископ Василь відвідав Лазарет імені церков і духовенства м. Києва і Київської єпархії. 29 жовтня він відвідав лазарет Хрестовоздвиженської церкви у Києві, де духовно підтримував поранених воїнів (Тацієнко В., Тацієнко Н., 2025: 72). Беручи до уваги приклад допомоги митрополита Флавіана (Городецького) пораненим воїнам, відгукнулися на його заклик різні монастирі та храми Києва, зокрема і Києво-Братський монастир на чолі із архієпископом Василем. У ньому було облаштовано лазарет на 11 осіб (Участие, 1914: 880). 21 серпня 1914 р. на засіданні Київського Православного Релігійно-Просвітницького Товариства архієпископа Василя було обрано його головою і на цьому ж засіданні було ухвалено передати єпископу Никодиму (Кроткову) 500 руб. на облаштування іншого лазарету (Из епархиальной хроники, 1914а: 886–887). Беручи до уваги приклад ректора, студенти духовної академії присвятили велику частку свого часу догляду за пораненими воїнами. Вони чергували у лазаретах і часто записувалися навіть на нічні чергування. Деякі студенти пройшли спеціальні курси швидкої допомоги. Священники-студенти, слідуючи заклику архієпископа Василя, також часто відвідували лазарети, де пастирським словом підтримували воїнів, звершували молебні і богослужіння у святкові дні (Отчет, 1916: 3–4).

Незважаючи на воєнну загрозу з боку військ кайзерівської Німеччини Київська духовна академія перебувала у відносній безпеці, проте за умови загострення воєнної ситуації, яка могла нависнути над Києвом, розглядалося питання про можливу евакуацію Київської духовної академії в Казань. Це питання обговорювалося в офіційному листуванні між архієпископом Василем і правлячим архієреєм Казанської єпархії та ректором Казанської духовної академії, які погодилися його прийняти разом із Київською духовною академією.

Однак, на засіданні Ради академії 3 листопада 1915 р. архієпископ Василь (Богдашевський) зауважив, що ним 2 листопада була отримана зі Штабу Головнокомандувача арміями Південно-Західного фронту телеграма генерала-ад'ютанта М. І. Іванова про те, що останній дозволив розпочати навчальні заняття в академії. Потрібно було врахувати певні обставини воєнного часу, зокрема, за словами ректора, передачу студентського гуртожитку для Київської 4-ої школи прапорщиків, а тому він виступив із пропозицією Раді академії клопотати перед Святішим Синодом про дозвіл розпочати навчальні заняття в академії у 1915–1916 н. р. на таких засадах: навчальні заняття розпочати з 1 грудня 1915 р.; всім студентам надати право проживати на приватних квартирах і тим, хто отримує стипендії, видавати стипендіальні кошти на руки; протягом 1915–1916 скороченого н. р. студенти I–III курсів зобов'язані подати по одній проповіді і по одному семестровому твору, а студенти IV курсу написати курсовий твір і проповідь; в березні 1916 р. до Пасхи (10 квітня) провести перевідні і випускні випробування студентів всіх курсів і оцінку курсових творів випускників; курсові твори розглядаються одним рецензентом, а не двома (Труды, 1916: 87–88). На засіданні Ради академії 27 листопада 1915 р. був заслуханий указ Святішого Синоду від 6 листопада 1915 р. за № 15.459, яким було дозволено розпочати навчальний процес на умовах, запропонованих Радою академії (Труды, 1916: 90).

У 1915 р. на засіданні Ради академії архієпископ Василь (Богдашевський) запропонував використати частину їхніх щомісячних 3% відрахувань на подарунки воїнам до прийдешніх різдвяних свят. Підтримавши ініціативу ректора, Рада ухвалила використати на різдвяні подарунки воїнам 1000 руб., з яких 500 руб. відправити за призначенням Голові Дамського Комітету при Київському Управлінні Червоного Хреста графині М. Ю. Ігнатьєвій і 500 руб. з цією ж ціллю відправити в Київське Єпархіальне Свято-Володимирське Братство (Труды, 1916: 95–96). У 1916 р. владикою Василем було передано із суми щомісячних 3% відрахувань в академії 1000 руб. на потреби одного із санітарних загонів, про що свідчить протопресвітер воєнного і морського духовенства Георгій Шавельський у своєму листі до архієпископа Василя (Богдашевського) від 30 січня 1917 р. (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3970. Арк. 3). На засіданні Ради академії 6 лютого 1917 р. було підтримано пропозицію архієпископа Василя із залишку понад 2000 руб. з цих же 3% відрахувань надіслати 1000 руб. на потреби Київського місцевого Управління Товариства Червоного Хреста (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3876. Арк. 5).

Будучи першим вікарієм Київської єпархії, він постійно брав участь у соборних богослужіннях та звершував місіонерські вечірні богослужіння у різних храмах Києва, де часто проповідував. Цим самим він здійснював також просвітницьку діяльність серед парафіян. Так, 16 листопада

1914 р. він очолив урочисте вечірнє богослужіння з читанням акафісту Покрову Пресвятої Богородиці в Петро-Павлівській церкві на Куренівці. Наприкінці богослужіння він повчав парафіян про високе звання християнина (Из епархиальной хроники, 1914b: 1150). 1 березня 1915 р. він очолив в Києво-Шулявській Маріє-Магдалиненській церкві урочисте місіонерське вечірнє богослужіння з читанням акафісту Пресвятій Богородиці (Из епархиальной хроники, 1915: 234). 11 грудня 1916 р. у Добро-Миколаївській церкві на Подолі архієпископом Василем (Богдашевським) у співслужінні духовенства було звершено урочисте місіонерське вечірнє богослужіння з читанням акафісту св. Миколаю. Після вечірнього богослужіння архієрей звернувся до парафіян зі словами проповіді про гідну зустріч свята Різдва Христового (Из епархиальной хроники, 1916: 1087–1088). На початку 1917 р. були заплановані богослужіння, які мав очолити владика Василь, зокрема 8 січня 1917 р. в Києво-Подільській Борисо-Глібській церкві, 22 січня і 5 лютого в Києво-Подільській Хрестовоздвиженській церкві, 12 березня в Куренівській Петро-Павлівській церкві (Расписание, 1917: 1–3). 3 травня 1917 р. в день пам'яті прп. Феодосія Печерського архієпископ Василь після літургії брав участь у молебні, очолюваному митрополитом Володимиром (Богоявленським) у співслужінні своїх вікарних архієреїв та священників (Из епархиальной хроники, 1917: 139).

Після Лютневої революції 1917 р. владика Василь надіслав вітальну телеграму голові Ради Міністрів князю Г. Є. Львову від імені професорсько-викладацької корпорації Київської духовної академії, де зазначалося про надію на те, що уряд «будет содействовать возрождению церковной жизни, развитию православного христианского просвещения». Вітання було надіслано ним і новому обер-прокурору Святішого Синоду В. М. Львову (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3876. Арк. 11). Після встановлення влади Тимчасового уряду архієпископ Василь та професорсько-викладацька корпорація Київської духовної академії орієнтувалися на політику цього уряду та співпрацю з ним. Очевидно, що владика Василь, як перший вікарій Київської єпархії, був одним із членів опублікованого на початку березня 1917 р. в газеті «Киевлянин» «Обращения духовенства г. Киева к православному населению». Під зверненням вказано, що цим духовенством були єпископи і священники м. Київ. Суть звернення полягала у заклику коритися Тимчасовому уряду, як законній владі, й трудитися на благо суспільства та його спокою: «Подчиняйтесь же, без сомнения, за совесть (1 Кор. 10, 27), временному правительству, как законно поставленному. Помните, что исключительно тяжелая война, переживаемая нашею Родиною, требует от каждаго из вас необычайно серьезнаго отношения к ней. Сохраняйте всеми мерами порядок и спокойствие нашей жизни. Не оставляйте своего прямого дела, но усильте свой труд на общее благо» (Обращение, 1917: 1).

У березні 1917 р. владика Василь бачив, що академічний ритм порушений, зокрема і через внесені зміни в статут академії. Ситуація ускладнювалася і тим, що академія неоднозначно поставилася до кроків Української Центральної Ради, спрямованих на українізацію (Шип, 2010: 131–132). Із початком розгортання українського церковного руху архієпископу Василю необхідно було вміло балансувати між частиною академічної корпорації, що була прихильно налаштована на українізацію та тією частиною, що сторонилася прийняття нових рішень Української Центральної Ради, спрямованих на українізацію церковного й освітнього життя.

27 травня 1917 р. на засіданні Ради академії були заслухані витяги з протоколів засідань З'їзду студентів Київської духовної академії, що відбувався 10–13 травня цього ж року. У пунктах було висвітлено питання про необхідність внесення змін в організацію освітнього процесу. Викликає зацікавлення останній 15-ий пункт. У ньому зазначено про необхідність поступової українізації академії. Першим кроком українізації мало бути введення до складу академічних наук розділу «Українознавства», який складався б з 4 предметів: громадянської історії України, української мови, історії української літератури та історії української церкви. Ці науки повинні викладатися українською мовою і бути обов'язковими для вивчення. Однак, Рада академії на чолі із владикою Василем щодо цього пункту ухвалила обговорення питання про українізацію академії «отложить до решения вопроса о политическом положении Украины в Учредительном собрании» (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3876. Арк. 39–40).

На засіданні Ради академії 7 серпня 1917 р. архієпископ Василь під час голосування про терміни майбутнього 1917–1918 н. р. своїм голосом схилив рішення на користь призначення початку навчального року на 2 жовтня. Тоді ж він запропонував обрати трьох представників від академії на Всеросійський Помісний Собор і хоча він був одним із кандидатів у представники, проте від балотування відмовився (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3876. Арк. 59–59 зв.).

Владиці Василю довелося бути свідком і учасником перипетій, спричинених написанням проєкту записки комісією, де висвітлювалося ставлення академічної корпорації щодо кроків Української Центральної Ради, спрямованих на українізацію церков на українських теренах.

На засіданні Ради Київської духовної академії 18 серпня 1917 р. було створено комісію, якій доручили скласти проєкт протесту проти українізації території України, яку тоді внаслідок нав'язливої політики зросійщення називали так званим «півднем Росії». До складу комісії увійшли професори академії Ф. І. Тітов, М. Маккавейський та М. Мухін. Проєкт цієї записки був заслуханий на засіданні Ради академії 24 серпня і викликав великий резонанс та бурхливе його обговорення серед членів академічної корпорації. Під час обговорення проєкту записки було висунуто ряд зауважень щодо її змісту. М. Маккавейський і М. Мухін у своїй заяві щодо цієї ситуації зазначили, що професор Ф. І. Тітов заявив, що, оскільки «единодушного одобрения» записка не зустріла, то він просив призначити для складання протесту іншу комісію. Внаслідок цього, він, взявши записку, покинув засідання Ради, не дивлячись на наполегливі прохання голови Ради архієпископа Василя (Богдашевського) й інших членів Ради цього не робити (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3872. Арк. 6–6 зв.). У своїй заяві щодо ситуації, що склалася, проф. Ф. Тітов зауважив, що владика Василь публічно заявив, що слідом за ним засідання мали бажання покинути й інші два члени комісії професори М. Маккавейський і М. Мухін, яких ректору академії вдалося зупинити і повернути з іншої кімнаті в зал, де проходило засідання Ради (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3872. Арк. 11).

В підсумку Рада академії на цьому ж засіданні ухвалила прийняти текст записки без всіляких змін і викладений в ній протест направити Тимчасовому уряду та в редакцію газет для друку. Також було доручено двом іншим членам комісії і протоієрею Олександру Глаголєву довести до відома про це рішення Ради проф. Ф. Тітова й просити передати його записку ректору академії, однак проф. Ф. Тітов повідомив, що він, знаходячись в стані душевного хвилювання спалив текст цієї записки (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3872. Арк. 6 зв.). Слід погодитися з думкою історикині Н. Шип, яка зауважує, що насправді проф. Ф. Тітов розумів двозначність становища професорсько-академічної корпорації (Шип, 2010: 133).

За словами проф. Ф. Тітова, оскільки М. Маккавейський і М. Мухін поклали всю роботу по складання проєкту записки на нього і погодилися відстоювати її текст як колективну працю, то його дуже здивувала під час жвавого обговорення поведінка М. Маккавейського і М. Мухіна, які вели себе так, ніби не мають абсолютно ніякого відношення до тексту записки і тим більше, не підтримували Ф. Тітова, а більше зближувалися з його опонентами (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3872. Арк. 10 зв.). Професори М. Маккавейський і М. Мухін, аргументуючи необхідність виконання завдання ними як членами комісії, склали свій проєкт протесту (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3872 Арк. 7 зв.).

Аналіз прийнятого на засіданні Ради академії 20 вересня тексту протесту проти українізації, в якому були порушені деякі питання української історії, народу України та перспективи отримання автокефалії українською церквою, демонструє те, що позиція та погляди проукраїнського крила академічної корпорації враховані не були і, окрім того, студентів також було закликано підтримати цей протест (ЦДІАК. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3872. Арк. 19–21).

10 січня 1918 р. студенти академії були розпущені на вакації і до початку травня заняття не відновлювалися (Стародуб, 2004: 68). Тому вторгнення більшовицьких військ в Київ у повній мірі відчула лише професорсько-викладацька корпорація академії. Після приходу до влади 29 квітня 1918 р. гетьмана Павла Скоропадського, архієпископ Василь розпочав налагоджувати контакти з новою владою. Перебуваючи у скрутному фінансовому становищі академічна корпорація на чолі із архієпископом Василем домоглася з боку Ради Міністрів Української Держави фінансування на друге півріччя у розмірі 212 тисяч карбованців (Стародуб, 2004: 70).

В умовах розгортання українського церковного руху і початку діяльності ВПЦР архієпископ Василь залишився в «тихонівській» церкві і на зближення з духовенством ВПЦР не йшов. Український історик В. Ульяновський зазначає, що 29 травня 1918 р. на спільному зібранні Союзу парафіяльних рад Церков м. Києва, Союзу пастирів і членів Київського єпархіального Собору обговорювалася діяльність членів колишньої церковної ради. До антиканонічних дій ВПЦР, які розглядалися на зібранні, було віднесено і пропозицію протоієрея Василя Липківського архієпископу Василю (Богдашевському) очолити митрополію (Ульяновський, 1997: 117–118). Владика Василь відмовився прийняти таку пропозицію і надалі залишався вікарним архієреєм.

У травні 1918 р. постало питання про заміщення вакантного місця Керуючого Подільською єпархією. Указом Святішого Синоду від 6/19

червня 1918 р. за № 1657 архієпископу Василю (Богдашевському) було доручено прибути в м. Кам'янець-Подільський для відкриття 19 серпня/1 вересня єпархіальних зборів і керівництва виборами новому правлячого архієрея Подільської єпархії (ІР НБУВ. Ф. 191. Спр. 139. Арк. 3). Тимчасово Керуючий цією єпархією єпископ Пімен (Пегов) у своєму відношенні до владики Василя просив його перед прибуттям у м. Кам'янець-Подільський дорогою відвідати м. Вінницю, «православные жители которой просят чрез меня Ваше Преосвященство отслужить в Виннице 14-го Августа всенощную, а 15 и 16 – литургию» (ІР НБУВ. Ф. 191. Спр. 139. Арк. 1 зв.).

Висновки. Таким чином, викладений вище матеріал дозволяє зробити висновки про те, що діяльність архієпископа Василя (Богдашевського) в роки Першої світової війни вирізнялася багатогранністю. Він сумлінно ставився як до церковного служіння, так і до ректорської діяльності. В умовах політичних трансформацій ієрарх намагався зберегти стабільне функціонування Київської духовної академії, відстоюючи позиції академії перед владою, яка протягом 1917–1918 рр. неодноразово змінювалася. Він розумів необхідність мирного співіснування з представниками українського церковного руху. Оглянуті у цьому дослідженні наукові праці, опубліковані матеріали й архівні джерела дозволяють стверджувати, що це дозволило владиці Василю утримати стабільне функціонування Київської духовної академії у роки Першої світової війни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василий, еп. Речь, сказанная перед началом учебных занятий 16 сентября 1914 года. *Труды Императорской Киевской Духовной Академии*. 1914. № 9. С. XVII–XVIII.
2. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 191. Спр. 139. Указ Синода и отношение епископа Балтского Пимена епископу Каневскому Василию об откомандировании его в г. Каменец-Подольск для проведения выборов Подольского епархиального архиерея вместо умершего преосвященного Митрофана. 12/25 июня–18 августа 1918 г. 3 арк.
3. Из епархиальной хроники. *Киевские епархиальные ведомости*. 1914a. № 36. С. 885–895.
4. Из епархиальной хроники. *Киевские епархиальные ведомости*. 1914b. № 47. С. 1148–1153.
5. Из епархиальной хроники. *Киевские епархиальные ведомости*. 1915. № 10. С. 233–235.
6. Из епархиальной хроники. *Киевские епархиальные ведомости*. 1916. № 51–52. С. 1087–1090.
7. Из епархиальной хроники. *Киевские епархиальные ведомости*. 1917. № 19–20. С. 139.
8. Обращение духовенства г. Киева к православному населению. *Киевлянин*. 1917. 10 марта (№ 69). С. 1.
9. Отчет о состоянии Императорской Киевской духовной Академии за 1914–1915 учебный год. *Труды Императорской Киевской Духовной Академии*. 1916. № 7. 50 с.
10. Расписание архиерейских миссионерских вечерен в храмах г. Киева на первую половину 1917 года. *Киевские епархиальные ведомости*. 1917. № 1. С. 1–3.
11. Стародуб А. В. Академія в останні роки свого існування (1919–1923). *Наукові записки НаУКМА. Історичні науки.* Київ, 2004. Т. 35. С. 66–78.
12. Таціенко В., Таціенко Н. Участь Православної церкви в організації медичної допомоги під час Першої світової війни (за матеріалами «Київських єпархіальних відомостей»). *Уманська старовина*. 2025. № 12. С. 65–76. DOI: https://doi.org/10.31499/2519-2035.12.2025.325578 .
13. *Труды Императорской Киевской Духовной Академии. 1916. № 11 (ноябрь). Приложение. Извлечение из журналов Совета Императорской Киевской Духовной Академии за 1915–1916 учеб. г.* Київ, 1916. С. 87–88, 90, 95–96.
14. Ульяновський В. І. Церква в Українській Державі 1917–1920 рр. (доба Гетьманату Павла Скоропадського). Київ : Либідь, 1997. 320 с.
15. Участие Киевского православного духовенства в жертвах на нужды военного времени. *Киевские епархиальные ведомости*. 1914. № 36. С. 877–883.
16. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. Ф. 711. Оп. 1. Т. 2. Спр. 10902. Послужной список ректора академии архимандрита Василия. 12 арк.
17. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3872. Заявление Киевской духовной академии о протесте против Украинизации православных церквей Южной России. 20.09–28.09. 1917 г. 28 арк.
18. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3876. Журнал заседания Совета академии № 21 от 20 сентября 1917 г. Имеются сведения об обсуждении проекта протеста академии против насильственной украинизации Юга России. 1917 г. 124 арк.
19. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. Ф. 711. Оп. 3. Спр. 3970. Письмо протопресвитера военного морского духовенства Шавельского Г. о получении денег, собранных академией на санитарные военные нужды. 3 февраля 1917 г. 4 арк.
20. Шип Н. А. Київська духовна академія в культурно-освітянському просторі України (1819–1919) : монографія. Київ : Фенікс, 2010. 436 с.

REFERENCES

1. Vasiliy, yep. Rech, skazannaya pered nachalom uchebnikh zanyatii 16 sentyabrya 1914 goda [Speech given before the start of school on 16 September 1914]. *Trudy Imperatorskoy Kievskoy Dukhovnoy Akademii*. 1914. № 9. S. XVII–XVIII [In Russian].
2. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho [Manuscript Institute of the National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi]. F. 191. Spr. 139. Ukaz Sinoda i otnoshenie yepiskopa Baltskogo Pimena yepiskopu Kanevskomu Vasiliyu ob otkomandirovanii yego v g. Kamenets-Podolsk dlya provedeniya viborov Podolskogo yeparkhialnogo arkhiereya vmesto umershego preosvyashchennogo Mitrofana. 12/25 iyunya–18 avgusta 1918 g. 3 ark. [In Russian].
3. Iz yeparkhialnoi khroniki [From the Diocesan Chronicle]. *Kievskie yeparkhialnie vedomosti*. 1914a. № 36. S. 885–895 [In Russian].
4. Iz yeparkhialnoi khroniki [From the Diocesan Chronicle]. *Kievskie yeparkhialnie vedomosti*. 1914b. № 47. S. 1148–1153 [In Russian].
5. Iz yeparkhialnoi khroniki [From the Diocesan Chronicle]. *Kievskie yeparkhialnie vedomosti*. 1915. № 10. S. 233–235 [In Russian].
6. Iz yeparkhialnoi khroniki [From the Diocesan Chronicle]. *Kievskie yeparkhialnie vedomosti*. 1916. № 51–52. S. 1087–1090 [In Russian].
7. Iz yeparkhialnoi khroniki [From the Diocesan Chronicle]. *Kievskie yeparkhialnie vedomosti*. 1917. № 19–20. S. 139 [In Russian].
8. Obrashchenie dukhovenstva g. Kieva k pravoslavnomu naseleniyu [The clergy of Kyiv addressed the Orthodox population]. *Kievlyanin*. 1917. 10 marta (№ 69). S. 1 [In Russian].
9. Otchet o sostoyanii Imperatorskoy Kievskoy dukhovnoy Akademii za 1914–1915 uchebnii god [Report on the state of the Imperial Kiev Theological Academy for 1914-1915 academic year]. *Trudy Imperatorskoy Kievskoy Dukhovnoy Akademii*. 1916. № 7. 50 s. [In Russian].
10. Raspisanie arkhiereiskikh missionerskikh vecheren v khramakh g. Kieva na pervuyu polovinu 1917 goda [Schedule of Archiepiscopal missionary evenings in the temples of Kyiv for the first half of 1917]. *Kievskie yeparkhialnie vedomosti*. 1917. № 1. S. 1–3 [In Russian].
11. Starodub A. V. Akademiia v ostanni roky svoho isnuvannia (1919–1923) [Academy in the last years of its existence (1919–1923)]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Istorychni nauky*. Kyiv, 2004. T. 35. S. 66–78 [In Ukrainian].
12. Tatsiienko V., Tatsiienko N. Uchast pravoslavnoi tserkvy v orhanizatsii medychnoi dopomohy pid chas Pershoi svitovoi viiny (za materialamy «Kyivskykh yeparkhialnykh vidomostei») [Participation of the Orthodox church in the organization of medical care during the First World War (according to the materials of «Kyiv diocesan information»)]. *Umanska starovyna*. 2025. № 12. S. 65–76 [In Ukrainian]. DOI: https://doi.org/10.31499/2519-2035.12.2025.325578 .
13. *Trudy Imperatorskoy Kievskoy Dukhovnoy Akademii. 1916. № 11 (noyabr). Prilozhenie. Izvlechenie iz zhurnalov Soveta Imp. KDA za 1915–1916 ucheb. g. [Proceedings of the Imperial Kyiv Theological Academy. 1916. №. 11 (November). Supplement. Extract from the journals of the Council of the Imperial Kyiv Theological Academy for the 1915–1916 academic year]*. Kyiv, 1916. S. 87–88, 90, 95–96 [In Russian].
14. Ulianovskyi V. I. Tserkva v Ukrainskii Derzhavi 1917–1920 rr. (doba Hetmanatu Pavla Skoropadskoho) [Church in the Ukrainian State 1917–1920 (the time of the Hetmanate of Pavlo Skoropadsky)]. Kyiv : Lybid, 1997. 320 s. [In Ukrainian].
15. Uchastie Kievskogo pravoslavnogo dukhovenstva v zhertvakh na nuzhdi voennogo vremeni [Participation of Kyiv Orthodox clergy in wartime sacrifices]. *Kievskie yeparkhialnie vedomosti*. 1914. № 36. S. 877–883 [In Russian].
16. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy, m. Kyiv [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv]. F. 711. Op. 1. T. 2. Spr. 10902. Posluzhnoi spisok rektora akademii arkhimandrita Vasiliya. 12 ark. [In Russian].
17. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy, m. Kyiv [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv]. F. 711. Op. 3. Spr. 3872. Zayavlenie Kievskoi dukhovnoi akademii o proteste protiv Ukrainizatsii pravoslavnikh tserkvei Yuzhnoi Rossii. 20.09.–28.09. 1917 g. 28 ark. [In Russian].
18. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy, m. Kyiv [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv]. F. 711. Op. 3. Spr. 3876. Zhurnal zasedaniya Soveta akademii № 21 ot 20 sentyabrya 1917 g. Imeyutsya svedeniya ob obsuzhdenii proekta protesta akademii protiv nasilstvennoi ukrainizatsii Yuga Rossii. 1917 g. 124 ark. [In Russian].
19. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy, m. Kyiv [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv]. F. 711. Op. 3. Spr. 3970. Pismo protopresvitera voennogo morskogo dukhovenstva Shavelskogo G. o poluchenii deneg, sobrannikh akademiei na sanitarnie voennie nuzhdi. 3 fevralya 1917 g. 4 ark. [In Russian].
20. Shyp N. A. Kyivska dukhovna akademiia v kulturno-osvitianskomu prostori Ukrainy (1819–1919) [Kyiv Theological Academy in the cultural and educational space of Ukraine (1819–1919)] : monohrafiia. Kyiv : Feniks, 2010. 436 s. [In Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 792.8:7.038.6(091)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-5

Наталія ЛУПАК,
orcid.org/0000-0001-7868-8771
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри педагогіки і методики початкової та дошкільної освіти
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) lupak@elr.tnpu.edu.ua

Тетяна СОЛОНИНКА,
orcid.org/0009-0004-2278-2397
асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) mamatania90@ukr.net

Лариса МАРКЕВИЧ,
orcid.org/0000-0001-7224-7756
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) lm_dance@tnpu.edu.ua

ЕВОЛЮЦІЯ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ У XX–XXI СТОЛІТТЯХ: ВІД МОДЕРНУ ДО ПОСТМОДЕРНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Стаття присвячена комплексному аналізу еволюції сучасного танцю у XX–XXI століттях, зокрема трансформації від класичних форм модерну до постмодерної хореографії та її актуального розвитку в Україні. Дослідження здійснено на основі міждисциплінарного підходу, який поєднує мистецтвознавчі, культурологічні, соціальні та технологічні аспекти танцю як художнього явища та соціального феномену. У роботі розглянуто теоретико-методологічні засади сучасного танцю, зокрема етапи виникнення модерну, його художньо-естетичні принципи, експресивні та структурні інновації, а також ключові риси постмодерної хореографії, серед яких деконструкція руху, плюралізм стилів, імпровізаційні практики та інтерактивність із глядачем і простором. Особливу увагу приділено трансформаціям у XXI столітті, що зумовлені цифровізацією, використанням мультимедійних та віртуальних технологій, інтеграцією міждисциплінарних практик, глобалізацією художніх процесів, а також експериментами з тілом, просторовими структурами та новими формами презентації. У межах українського контексту досліджується синтез міжнародних тенденцій та національних традицій, розвиток авторських шкіл і освітніх програм, активність фестивальної сцени, творчих резиденцій та громадських ініціатив. Показано, що сучасний танець в Україні формується не лише як мистецька практика, а й як соціокультурний та педагогічний процес, що стимулює нові художні мови, професійні стандарти та колаборації між художниками різних дисциплін. Стаття демонструє, що сучасний танець XXI століття є багатошаровим, концептуально насиченим і інтерактивним явищем, яке відображає соціальні, культурні та філософські процеси сучасності, відкриває можливості для інноваційних експериментів у хореографії та формує підґрунтя для подальшого розвитку танцювальної культури як в Україні, так і в міжнародному контексті.

Ключові слова: *сучасний танець, модерн, постмодерна хореографія, трансформація, Україна, міждисциплінарність, цифрові технології.*

Nataliya LUPAK,
orcid.org/0000-0001-7868-877
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Professor of the Department of Pedagogy and Methodology of Primary and Preschool Education
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) lupak@elr.tnpu.edu.ua

Tetiana SOLONYNKA,
orcid.org/0009-0004-2278-2397
Assistant Professor at the Department of Musicology and Music Education
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) mamatania90@ukr.net

Larisa MARKEVICH,
orcid.org/0000-0001-7224-7756
Associate Professor at the Department of Musicology and Music Education
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine)lm_dance@tnpu.edu.ua

EVOLUTION OF CONTEMPORARY DANCE IN THE XXTH–XXI ST CENTURIES: FROM MODERN TO POSTMODERN CHOREOGRAPHY

This study examines the evolution of contemporary dance from the XXth to the XXIst centuries, focusing on the transformation from modern to postmodern choreography and its current manifestations in Ukraine. Using an interdisciplinary approach, the research combines theoretical, cultural, social, and technological perspectives to analyze how dance operates as both an artistic practice and a medium for cultural expression. The article explores the historical development of modern dance, highlighting its rejection of classical ballet conventions, the emphasis on expressive bodily movement, improvisation, and the articulation of individual emotional and psychological states. Key features of postmodern choreography are also investigated, including movement deconstruction, stylistic pluralism, improvisation, audience interactivity, and the conceptualization of dance as a tool for intellectual and cultural reflection. Furthermore, contemporary transformations in the 21st century are examined, particularly the integration of digital technologies, multimedia installations, virtual and augmented reality, and interactive platforms, which expand choreographic possibilities and audience engagement. The Ukrainian context is emphasized, demonstrating how local choreographers integrate international trends with national traditions, develop educational programs and workshops, create creative residencies, and participate in international festivals, thus contributing to the global contemporary dance discourse. The study also highlights the importance of pedagogy, institutional support, and technological innovation in shaping professional standards and artistic languages. This research demonstrates that contemporary dance in the 21st century is a multilayered, interactive, and conceptually rich phenomenon, capable of reflecting complex social, cultural, and philosophical processes while fostering ongoing innovation in choreography at both national and international levels.

Key words: *contemporary dance, modern dance, postmodern choreography, transformation, Ukraine, interdisciplinarity, digital technologies.*

Постановка проблеми. Еволюція сучасного танцю у XX–XXI століттях є складним і багатовимірним процесом, що відображає глибинні трансформації художнього мислення, культурних парадигм і суспільних практик. Відмова від канонів класичного балету на початку XX століття зумовила появу танцю модерн як форми художнього протесту та пошуку нових засобів вираження, орієнтованих на індивідуальність, внутрішній стан і тілесну експресію. У подальшому розвиток хореографії призвів до формування постмодерної естетики, яка поставила під сумнів сталі уявлення про композицію, техніку та саму природу танцю, розширивши його межі до міждисциплінарних і концептуальних практик. У цьому контексті постає необхідність комплексного осмислення змін, що відбулися у хореографічному мистецтві протягом зазначеного періоду.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що сучасний танець сьогодні функціонує як відкрита система, яка постійно інтегрує нові форми, техніки та ідеї, запозичені з різних сфер культури, зокрема театру, перформансу, візуального мистецтва та цифрових технологій. Водночас у науковому дискурсі спостерігається певна фрагментарність у висвітленні етапів становлення сучасної хореографії, що ускладнює формування цілісного уявлення про її еволюцію. Особливо це стосується співвідношення модерністських і постмодерністських тенденцій, їхньої спадковості та взаємовп-

ливів, а також ролі індивідуальних авторських практик у формуванні нових хореографічних мов.

Окремою проблемою є недостатня систематизація теоретичних підходів до аналізу сучасного танцю як культурного феномена. Існуючі дослідження часто зосереджуються або на історико-описовому аспекті, або на аналізі окремих хореографічних практик, залишаючи поза увагою цілісну картину трансформації танцювального мистецтва у контексті змін художніх парадигм. Це зумовлює потребу у поєднанні історичного, естетичного та культурологічного підходів, що дозволить глибше розкрити логіку розвитку сучасного танцю та визначити його місце у системі сучасного мистецтва.

Таким чином, постановка проблеми полягає у необхідності комплексного дослідження еволюції сучасного танцю від модерну до постмодерної хореографії з урахуванням взаємозв'язку художніх, соціокультурних і філософських чинників. Важливим є виявлення основних етапів цього процесу, характеристика провідних тенденцій і принципів, а також з'ясування специфіки трансформації хореографічної мови у XX–XXI століттях. Це дозволить не лише узагальнити наявні наукові підходи, але й окреслити перспективи подальших досліджень у галузі сучасного хореографічного мистецтва.

Аналіз досліджень. Аналіз сучасних наукових досліджень свідчить про зростаючий інтерес до осмислення еволюції сучасного танцю як складного культурного та художнього феномена. Українські науковці (О. Бігус (2021), Т. Драч, М. Погребняк (2022), К. Лук'яненко (2023), О. Пастухов (2021), І. Коваленко (2022) зосереджують увагу на уточненні понятійного апарату, історичних витоках танцю модерн в Україні, а також на аналізі творчості окремих хореографів і педагогічних підходів до викладання сучасного танцю. Водночас у новітніх працях (О. Бойко, 2025) акцентується увага на естетиці постмодернізму та трансформації хореографічної мови. Зарубіжні дослідники (V. Angelov (2023), E. Brannigan (2023), A. Pakes (2020), J. Birringer (2021), X. Peng (2024) розглядають сучасний танець у ширшому контексті міждисциплінарних практик, концептуального мистецтва, тілесності та перформативності, підкреслюючи його зв'язок із глобалізаційними та культурними процесами. Таким чином, сучасний науковий дискурс характеризується поєднанням історико-теоретичних і культурологічних підходів, однак потребує подальшої систематизації та узагальнення.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Попри значну кількість сучасних досліджень, у науковому дискурсі залишаються недостатньо розкритими окремі аспекти еволюції сучасного танцю, зокрема відсутня цілісна концептуальна модель переходу від модерну до постмодерної хореографії з урахуванням їх взаємозв'язку та спадковості. Недостатньо систематизованими є питання трансформації хореографічної мови в умовах глобалізації, цифровізації та міждисциплінарних впливів, а також роль українського контексту в загальносвітових процесах розвитку танцю. Крім того, потребує глибшого аналізу співвідношення теоретичних і практичних підходів до осмислення сучасного танцю, що ускладнює формування узагальненого бачення його розвитку у XX–XXI століттях.

Мета статті – комплексний аналіз еволюції сучасного танцю у XX–XXI століттях від модерну до постмодерної хореографії та визначення основних тенденцій трансформації хореографічної мови.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи теоретико-методологічні засади дослідження сучасного танцю, слід зазначити, що сучасний танець як об'єкт наукового дослідження постає складним, багатовимірним феноменом, що поєднує у собі художні, культурні, соціальні та філософські аспекти. Його вивчення потребує застосування міждисциплінарного підходу, оскільки він знаходиться на перетині мистецтвознавства, культурології, естетики, антропології та соціології. Водночас специфіка танцю як мистецтва руху зумовлює необхідність врахування тілесності як основного засобу художнього вираження, що ускладнює традиційні методи аналізу, орієнтовані на текстуальні чи візуальні форми мистецтва (Пастухов, 2021).

Однією з ключових проблем у дослідженні сучасного танцю є визначення його понятійного апарату. Термін «сучасний танець» використовується для позначення широкого спектра хореографічних практик, які сформувалися у XX столітті як альтернатива класичному балету та продовжують трансформуватися у XXI столітті. У науковому дискурсі він часто охоплює такі напрями, як модерн-танець, постмодерний танець і контемпорарі, що ускладнює його однозначне тлумачення. Відтак виникає потреба у чіткому розмежуванні цих понять та визначенні їхніх спільних і відмінних рис.

Важливим теоретичним підґрунтям дослідження сучасного танцю є концепції модернізму та постмодернізму, які визначають загальні тенденції розвитку мистецтва у XX–XXI століттях. Модернізм характеризується прагненням до нова-

Таблиця 1

Теоретико-методологічні засади дослідження сучасного танцю

Компонент дослідження	Сутність	Основні характеристики	Значення для аналізу сучасного танцю
Сучасний танець як об'єкт дослідження	Багатовимірний художньо-культурний феномен	Поєднання мистецтва, соціальних практик, філософії, тілесності	Визначає необхідність комплексного підходу
Понятійний апарат	Сукупність термінів і визначень	Включає модерн, постмодерн, contemporary	Забезпечує точність і науковість дослідження
Проблема дефініції	Невизначеність терміна «сучасний танець»	Різні трактування в науці	Ускладнює систематизацію знань
Модернізм	Художній напрям XX ст.	Новаторство, індивідуалізація, відмова від канонів	Закладає основу сучасного танцю
Постмодернізм	Культурно-естетична парадигма	Плюралізм, іронія, деконструкція	Розширює межі хореографії
Історико-генетичний підхід	Аналіз розвитку у часі	Вивчення витоків і етапів еволюції	Дозволяє простежити становлення танцю
Системний підхід	Розгляд танцю як цілісної системи	Взаємодія руху, музики, простору	Формує комплексне бачення структури танцю
Культурологічний підхід	Аналіз у соціокультурному контексті	Вплив глобалізації, культури, суспільства	Розкриває зв'язок танцю з соціумом
Мистецтвознавчий підхід	Дослідження художніх особливостей	Аналіз стилю, композиції, образу	Дає змогу оцінити естетику танцю
Феноменологічний підхід	Аналіз тілесного досвіду	Сприйняття, емоції, переживання	Поглиблює розуміння сутності танцю
Семіотичний підхід	Танець як система знаків	Рух як носій смислів	Дозволяє інтерпретувати значення рухів
Міждисциплінарний підхід	Поєднання різних наук	Перформанс, медіа, антропологія	Розширює межі дослідження
Тілесність	Основний інструмент вираження	Рух як форма комунікації	Центральний елемент танцю
Хореографічна мова	Сукупність рухових засобів	Пластика, ритм, композиція	Визначає художню специфіку
Соціокультурні чинники	Вплив середовища	Глобалізація, технології	Формують нові тенденції
Міжкультурна взаємодія	Вплив різних культур	Обмін стилями і техніками	Збагачує сучасний танець
Технологічний вплив	Використання новітніх технологій	Цифрові медіа, інтерактивність	Розширює можливості сценічності
Перформативність	Танець як дія	Взаємодія з глядачем	Підсилює комунікативну функцію
Композиція танцю	Структура побудови	Простір, час, динаміка	Формує цілісність твору
Значення методології	Узагальнення підходів	Комплексність і системність	Забезпечує глибоке наукове дослідження

Джерело: розроблено авторами дослідження

торства, індивідуалізації художнього висловлювання та відмови від академічних канонів, тоді як постмодернізм акцентує увагу на плюралізмі, іронії, деконструкції та взаємодії різних стилів і жанрів. У хореографії ці підходи проявляються у зміні ставлення до руху, простору, часу та ролі виконавця. Методологічна база дослідження сучасного танцю включає комплекс підходів, серед яких провідне місце займають історико-генетичний, системний, культурологічний та мистецтвознавчий методи. Історико-генетичний підхід дозволяє простежити етапи становлення та розвитку сучасного танцю, виявити його витоки та закономірності трансформації. Системний підхід розглядає танець як цілісну структуру, що включає різні елементи – рух, композицію, музику, сценічний простір і взаємодію з аудиторією (Бігус, 2021).

Культурологічний підхід дає змогу аналізувати сучасний танець у контексті соціокультурних процесів, що впливають на його розвиток. Зокрема,

він дозволяє враховувати вплив глобалізації, міжкультурної комунікації та технологічних інновацій на формування нових хореографічних практик. У цьому контексті сучасний танець розглядається не лише як мистецтво, а й як форма соціальної взаємодії, що відображає актуальні проблеми та цінності суспільства.

Мистецтвознавчий підхід зосереджується на аналізі художніх особливостей сучасного танцю, таких як структура руху, композиція, стилістика та естетичні принципи. Він дозволяє дослідити специфіку хореографічної мови, її виражальні можливості та способи створення художнього образу. Особливу увагу приділяється взаємодії руху з музикою, світлом, сценографією та іншими елементами сценічного мистецтва.

Окреме місце у методології дослідження займає феноменологічний підхід, який акцентує увагу на тілесному досвіді виконавця та глядача. Він дозволяє розглядати танець як процес переживання, у якому важливу роль відіграють відчуття, емоції та індивідуальне сприйняття. Такий підхід сприяє глибшому розумінню сутності танцю як живого, динамічного явища, що не зводиться лише до формальних характеристик руху. Суттєвим є також семіотичний підхід, який розглядає танець як систему знаків і символів. У межах цього підходу рухи тіла інтерпретуються як носії значень, що формуються у процесі взаємодії між виконавцем і глядачем. Це дозволяє аналізувати танець як особливу мову, яка передає інформацію через невербальні засоби та створює багатошарові смислові структури (Коваленко, 2022).

У контексті сучасних досліджень значну роль відіграє також міждисциплінарний підхід, що поєднує методи різних наук для комплексного аналізу танцю. Зокрема, залучення ідей перформативних студій, тілесних практик та медіадосліджень дозволяє розширити уявлення про сучасний танець та його функціонування у культурному просторі. Це сприяє виявленню нових аспектів взаємодії танцю з іншими видами мистецтва та технологіями.

Переходячи до виникнення танцю модерн на початку XX століття, необхідно вказати, що це стало результатом глибоких змін у художній культурі та суспільному житті, що супроводжувалися кризою академічних традицій класичного балету. Жорсткі канони, формалізованість рухів і підпорядкованість усталеним нормам не відповідали новим естетичним запитам митців, які прагнули більшої свободи самовираження. У цьому контексті танець модерн сформувався як своєрідна альтернатива класичній хореографії, орієнтована на природність руху, індивідуальність виконавця та глибоку емоційну виразність.

Однією з ключових передумов становлення танцю модерн стало зростання інтересу до внутрішнього світу людини, її психоемоційного стану та тілесного досвіду. Митці почали розглядати тіло не лише як інструмент виконання заданих рухів, а як самостійний засіб художнього висловлювання. Це призвело до формування нових підходів до руху, які базувалися на імпровізації, природності та органічності, а також на відмові від жорстких технічних обмежень (Pakes, 2020).

Важливу роль у розвитку танцю модерн відіграли провідні хореографи початку XX століття, які заклали його теоретичні та практичні основи. Їхня творчість була спрямована на пошук нових форм руху, здатних передати складні емоційні стани та філософські ідеї. Вони експериментували з ритмом, простором, музичним супроводом і сценічним оформленням, створюючи нову мову танцю, яка відрізнялася від традиційних балетних форм. Однією з характерних рис танцю модерн стала відмова від симетрії, чіткої композиційної структури та ідеалізованої техніки руху. Натомість увага зосереджувалася на індивідуальній пластичності виконавця, його здатності передавати внутрішній стан через рух. У цьому контексті танець модерн набував рис експресивного мистецтва, де головною цінністю ставала щирість і безпосередність художнього висловлювання.

Розвиток танцю модерн також був тісно пов'язаний із загальними тенденціями модернізму в мистецтві, зокрема з прагненням до новаторства, експерименту та переосмислення традиційних форм. У цей період активно формуються нові естетичні принципи, що базуються на індивідуальному баченні митця, його суб'єктивному досвіді та прагненні до самовираження. Це сприяло появі різноманітних шкіл і напрямів у межах танцю модерн (Angelov, 2023).

У середині XX століття танець модерн зазнає подальшої еволюції, що проявляється у розширенні його технічного та виразного арсеналу. З'являються нові підходи до організації руху, зокрема використання принципів контракції та релаксації, роботи з вагою тіла, гравітацією та диханням. Це дозволяє створювати більш складні та багатогранні хореографічні композиції, що відображають внутрішню динаміку людського існування. Водночас відбувається поступова інституціоналізація танцю модерн, що проявляється у створенні професійних шкіл, студій та навчальних програм. Це сприяє поширенню нових хореографічних практик і формуванню системи підготовки

виконавців. Завдяки цьому танець модерн набуває статусу самостійного виду сценічного мистецтва, що має власну теорію, методику та естетику (Brannigan, 2023).

У другій половині XX століття танець модерн починає взаємодіяти з іншими видами мистецтва, такими як театр, музика, образотворче мистецтво та кіно. Це призводить до виникнення нових синтетичних форм, у яких танець виступає як один із елементів комплексного художнього висловлювання. Така інтеграція сприяє розширенню меж хореографії та формуванню нових напрямів, що згодом стануть основою постмодерної хореографії. Важливим етапом у розвитку танцю модерн стало його поширення у різних культурних контекстах, що сприяло формуванню національних шкіл і традицій. У різних країнах модерн набував специфічних рис, зумовлених місцевими культурними особливостями, що робило його ще більш різноманітним і багатогранним явищем. Це дозволило танцю модерн стати глобальним феноменом, що вплинув на розвиток світової хореографії.

Аналізуючи формування постмодерної хореографії та її естетичні особливості, слід вказати, що постмодерна хореографія, яка сформувалася у другій половині XX століття, стала радикальною відповіддю на традиційні підходи класичного та модерного танцю. Вона заперечує усталені канони композиції, техніки і драматургії, підкреслюючи відмову від ієрархії рухових форм та відкритість до експерименту. Центральним у постмодерному танці є не кінцевий художній продукт, а процес створення та переживання танцювальної дії, що робить його інтерактивним і концептуально багатошаровим явищем. Однією з ключових особливостей постмодерної хореографії є деконструкція традиційних образів тіла та руху. Виконавець більше не прагне до ідеальної техніки чи естетичної гармонії; натомість увага зосереджується на природності, випадковості та тілесному експерименті. Це проявляється у використанні імпровізаційних практик, нестандартних позицій, змін ритму та взаємодії з простором, що дозволяє розширити виразні можливості хореографії та створювати нові смисли у межах рухового мистецтва (Birringer, 2021).

Постмодерний танець також характеризується плюралізмом стилів і жанрів. Митці активно інтегрують елементи різних культурних і художніх практик – від театру та перформансу до візуального мистецтва і мультимедійних технологій. Це дозволяє створювати міждисциплінарні форми, у яких танець функціонує як частина складної художньої композиції, що взаємодіє з іншими видами мистецтва та технологіями.

Імпровізація у постмодерній хореографії відіграє центральну роль. Вона стає не лише технікою, а й філософським принципом, що підкреслює свободу творчості, непередбачуваність і унікальність кожного виконання. Через імпровізацію танець перетворюється на процес дослідження тіла та простору, де глядач стає свідком живого, неповторного акту творення, що неможливо відтворити в ідентичній формі двічі (Peng, 2024).

Одним із визначальних аспектів постмодерної хореографії є робота з простором і часом. Танцювальні композиції часто відмовляються від лінійної структури, традиційної драматургії та симетрії, натомість організовуючи рух у вигляді фрагментів, повторів, контрастів і випадкових елементів. Такий підхід дозволяє досліджувати нові відчуття та взаємодію між виконавцем і глядачем, перетворюючи сцену на експериментальний простір відкритого художнього досвіду.

Постмодерні хореографи також підкреслюють важливість концептуального змісту танцю. Рух стає не лише формою естетичного задоволення, а й засобом передачі ідеї, соціального або філософського повідомлення. Це призводить до появи творів, у яких танець стає формою художнього мислення та рефлексії, а його зміст формує нові способи взаємодії з культурним середовищем. У постмодерному танці значну роль відіграє і глядацька взаємодія. Виконавець і аудитор стають співтворцями художнього процесу, а межа між сценою та залом розмивається. Такий підхід створює ефект присутності, де глядач не лише спостерігає, а й впливає на процес танцю, що робить кожен виступ унікальним і неповторним.

Важливим чинником формування постмодерної хореографії є технологічний прогрес. Використання мультимедійних засобів, проєкцій, інтерактивних інсталяцій і цифрових платформ дозволяє створювати нові просторові та візуальні ефекти, які інтегруються в хореографічний процес. Це розширює художні можливості танцю та відкриває нові шляхи комунікації з аудиторією у XXI столітті (Драч, Погребняк, 2022).

Слід зазначити, що постмодерна хореографія активно розвивалася у взаємодії з міжнародними тенденціями. Вплив зарубіжних шкіл, міжкультурна комунікація та обмін практиками сприяли формуванню універсальної мови сучасного танцю, що водночас зберігає локальні національні особливості. Українські хореографи, запозичуючи світові тенденції, створюють власні інтерпретації

постмодерної естетики, поєднуючи її з національними традиціями.

Говорячи про трансформацію сучасного танцю у XXI столітті, необхідно виділити такі її елементи:

У XXI столітті сучасний танець зазнає глибоких трансформацій, що зумовлені інтеграцією нових технологій, глобалізаційними процесами та змінами у культурних практиках. Цей період характеризується посиленням міждисциплінарності, коли хореографія все частіше взаємодіє з візуальним мистецтвом, театром, музикою, цифровими медіа та навіть науковими технологіями. Такий підхід не лише розширює виразні можливості танцю, а й перетворює його на платформу для концептуальних та експериментальних досліджень (Драч, Погребняк, 2022).

Одним із головних напрямів трансформації є цифровізація хореографії. Використання відеоартів, проєкцій, інтерактивних технологій і VR/AR рішень дозволяє створювати нові просторові та візуальні ефекти. Цифрові платформи не тільки стають засобом постановки танцю, але й каналом його поширення, надаючи можливість досягти глобальної аудиторії. У результаті сучасний танець перестає бути обмеженим традиційною сценою, відкриваючи нові форми взаємодії з глядачем. Характерною рисою сучасного танцю XXI століття є активне використання міждисциплінарних практик. Танцювальні композиції все частіше інтегрують елементи театральної драматургії, перформативних студій, інсталяцій та художніх акцій. Це дозволяє хореографу створювати багатошарові твори, у яких танець стає одним із компонентів комплексного художнього досвіду. Такий підхід стимулює розвиток нових мов руху та способів вираження ідеї (Бойко, 2025).

Сучасний танець XXI століття демонструє тенденцію до плюралізму стилів і культурних впливів. Глобалізація сприяє швидкому обміну ідеями між різними країнами та культурами, що дозволяє створювати гібридні форми танцю. Українські хореографи активно інтегрують світові практики, зберігаючи при цьому національні традиції, що формує унікальні культурні інтерпретації сучасного мистецтва. Значну роль у розвитку сучасного танцю відіграє тілесність та індивідуальність виконавця. XXI століття характеризується поглибленим дослідженням фізичних можливостей тіла, його взаємодії з простором та іншими виконавцями. Використання нових технік та експериментальних підходів до руху дозволяє створювати неповторні, концептуально насичені композиції, що відображають сучасні культурні і соціальні проблеми (Бойко, 2025).

Інтерактивність та участь глядача стають центральними принципами сучасного танцю. Вистави та перформанси все частіше включають елементи імпровізації, де аудиторія стає співтворцем художнього процесу. Така взаємодія створює

Рис. 1. Ключові елементи трансформації сучасного танцю у XXI столітті

(Джерело: розроблено авторами дослідження)

унікальний досвід переживання танцю, розмиваючи традиційну межу між сценою і залом та підкреслюючи живу природу хореографії. Сучасний танець також демонструє високий рівень концептуалізації. Хореографи використовують танець як засіб передачі соціальних, культурних та філософських ідей. Рух стає мовою, здатною передавати складні смисли, досліджувати ідеї часу, простору, ідентичності та взаємодії людини із середовищем. Така концептуальність підкреслює значення танцю як інтелектуального та культурного явища.

Важливою тенденцією є розвиток постмодерних принципів у новітніх практиках. Розмивання меж між стилями, відмова від усталених канонів композиції та відкритість до випадковості дозволяють хореографам створювати роботи, що постійно змінюються, експериментують із формою та змістом. Це забезпечує високий рівень динамічності та адаптивності сучасного танцю.

У XXI столітті значущою стає роль освітніх та дослідницьких програм у формуванні сучасного танцю. Академічні школи та університети розробляють навчальні дисципліни, що поєднують практику, теорію та інноваційні технології. Це сприяє професійному розвитку хореографів, поширенню сучасних методик та інтеграції українських практик у глобальний культурний простір.

Розглядаючи український контекст розвитку сучасного танцю, необхідно вказати, що він відбувається на тлі загальносвітових тенденцій, водночас зберігаючи власні національні особливості. Українська хореографія XX–XXI століть відзначається поєднанням світових стилів модерн і постмодерн із національними танцювальними традиціями та фольклорною спадщиною. Такий синтез дозволяє створювати унікальні художні продукти, які одночасно відповідають сучасним вимогам міжнародного мистецького дискурсу і зберігають локальну ідентичність (Єліна, 2021).

Однією з ключових особливостей українського сучасного танцю є розвиток індивідуальних шкіл хореографії, що базуються на авторських методиках. Видатні українські хореографи модерного та постмодерного спрямування активно експериментують із тілесністю, простором і композицією, створюючи власну художню мову. Ці практики слугують підґрунтям для підготовки нових поколінь танцівників та хореографів, здатних до інноваційної творчості. Особливе місце у формуванні українського сучасного танцю займають педагогічні та академічні програми. Навчальні заклади, такі як Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв та інші університети, розробляють курси сучасного танцю, що поєднують практичну підготовку з теоретичними знаннями. Це сприяє систематизації методології, формуванню професійних компетенцій та інтеграції української хореографії у світовий контекст.

Важливим аспектом є адаптація постмодерних та сучасних концепцій у національному середовищі. Українські хореографи активно використовують принципи деконструкції, імпровізації та міждисциплінарності, проте роблять це з урахуванням локальної культурної специфіки. Такий підхід дозволяє створювати роботи, що відображають соціальні, історичні та культурні реалії України та формують власний наратив сучасного танцю. Український танець також активно взаємодіє з міжнародним середовищем. Українські хореографи беруть участь у міжнародних фестивалях, обмінних програмах та резиденціях, що дозволяє перенимати передові практики та адаптувати їх до національного контексту. Це сприяє розвитку творчих компетенцій, підвищенню рівня професійної майстерності та зміцненню позицій української хореографії на світовій арені (Драч, 2023).

Глобалізація культурних процесів вплинула на появу гібридних форм сучасного танцю в Україні. Зіткнення локальних традицій із міжнародними стилями призводить до виникнення нових форматів, у яких фольклорні та етнічні мотиви поєднуються з модерн, постмодерн та contemporary. Такий синтез відкриває нові шляхи експериментальної творчості та розширює художні можливості національної хореографії.

Значну роль у розвитку сучасного танцю відіграють громадські організації, театри та танцювальні студії. Вони організовують фестивалі, перформанси, майстер-класи та воркшопи, що сприяють популяризації сучасного танцю, формуванню аудиторії та створенню умов для професійного зростання танцівників. Таким чином, культурна інфраструктура стає важливим чинником розвитку сучасної хореографії в Україні. Трансформація сучасного танцю в Україні також проявляється через інтеграцію цифрових технологій. Використання мультимедійних інсталяцій, відеопроєкцій та онлайн-платформ дозволяє демонструвати твори українських хореографів глобальній аудиторії. Це створює нові можливості для поширення українського мистецтва, залучення міжнародних партнерів та розвитку нових форм перформативної практики (Лук'яненко, 2023). Особливу увагу українські хореографи приділяють експерименту з тілом і простором. Виконавці досліджують взаємодію з різними ландшафтами, архітектурними просторами та сценографічними елементами, що дозволяє формувати нові есте-

тичні досвіди та розширювати художню мову сучасного танцю. Такий підхід підкреслює відкритість української хореографії до інновацій і пошуку нових форм вираження.

Висновки. Таким чином, теоретико-методологічні засади дослідження сучасного танцю формуються на основі поєднання різних наукових підходів, що забезпечує всебічне осмислення цього явища. Комплексний характер методології дозволяє не лише описати основні тенденції розвитку сучасного танцю, але й виявити глибинні механізми його трансформації у XX–XXI століттях. Це створює підґрунтя для подальшого аналізу еволюції хореографічного мистецтва від модерну до постмодерної хореографії**.**

Танець модерн у XX столітті пройшов складний шлях становлення та розвитку, перетворившись із альтернативної художньої практики на важливий напрям сучасного мистецтва. Його основні принципи – свобода руху, індивідуальність, експресивність та відкритість до експерименту – стали підґрунтям для подальшого розвитку хореографії, зокрема формування постмодерних практик. Це визначає його ключову роль у процесі еволюції сучасного танцю. Постмодерна хореографія представляє собою радикальне оновлення традиційних форм танцю, де основну роль відіграють процес, експеримент, концептуальність і інтерактивність. Вона формує нову хореографічну мову, що дозволяє досліджувати рух як спосіб вираження складних культурних, соціальних та естетичних сенсів. Ці особливості роблять постмодерний танець ключовим етапом у розвитку сучасного танцю та підґрунтям для його подальших трансформацій у XXI столітті. Трансформація сучасного танцю у XXI столітті характеризується комплексністю змін, які охоплюють технологічні, концептуальні, культурні та соціальні аспекти. Танцювальні практики стають більш відкритими, гнучкими та багатошаровими, поєднуючи міждисциплінарність, цифрові технології та інтерактивність. Ці тенденції визначають подальший розвиток хореографії, формуючи нову естетику та мовні можливості сучасного танцю. Український контекст розвитку сучасного танцю характеризується поєднанням національних традицій та світових тенденцій, міждисциплінарності, експерименту та технологічних інновацій. Ці фактори сприяють формуванню унікальної художньої мови, здатної відповідати сучасним вимогам міжнародного культурного дискурсу та закладати основу для подальшого розвитку української хореографії у XXI столітті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бігус О. В. Дефініція поняття «сучасний танець» у науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 123-128. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2021.240061
2. Бойко О. С. Основні риси постмодернізму в хореографії. *Науковий журнал Дрогобицького державного педагогічного університету*. 2025. С. 115-120.
3. Драч Т. Л. Творчий доробок українського хореографа танцю-модерн Оксани Лань. *Молодий вчений*. 2023. № 5 (117). С. 43-45.
4. Драч Т. Л., Погребняк М. В. Західноєвропейські хореографи – представники танцю модерн України. *Молодий вчений*. 2022. № 4 (104). С. 47-50.
5. Драч Т. Л., Погребняк М. В. Західноукраїнські хореографи – представники танцю модерн сьогодення. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 62-66.
6. Єліна А. С. Сучасний танець : робоча програма навчальної дисципліни. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021. 14 с.
7. Коваленко І. М. Сучасна хореографія як феномен культурної трансформації. *Танцювальні студії*. 2022. Т. 5, № 1. С. 78-84.
8. Лук'яненко К. А. Сучасний танець у балетмейстерському мистецтві України. Київ : *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2023. № 2. С. 117-121 с.
9. Пастухов О. А. Сучасний танець: теоретичні засади новітніх підходів до викладання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2021. № 4. С. 118-122.
10. Angelov V. You, the Choreographer: Creating and Crafting Dance. New York : Routledge, 2023. 320 p.
11. Birringer J. Kinetic Atmospheres: Performance and Immersion. London : Routledge, 2021. 280 p.
12. Brannigan E. The Persistence of Dance: Choreography as Concept and Material in Contemporary Art. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2023. 374 p.
13. Pakes A. Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance. Oxford : Oxford University Press, 2020. 3 p.
14. Peng X. Historical Development and Cross-Cultural Influence of Dance Creation: Evolution of Body Language. *Herança – History, Heritage and Culture Journal*. 2024. Vol. 7, No. 1. P. 88-99. DOI: https://revistaheranca.com/index.php/heranca/article/view/764/716

REFERENCES

1. Bihus, O. V. (2021). Definitiia poniattia "suchasnyi tanets" u naukovomu dyskursi [Definition of the Concept of ′Contemporary Dance′ in the Scientific Discourse]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. No 2. S. 123-128. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2021.240061 [in Ukrainian].

2. Boiko, O. S. (2025). Osnovni rysy postmodernizmu v khoreohrafii [Key Features of Postmodernism in Choreography]. *Naukovyi zhurnal Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, S. 115-120 [in Ukrainian].

3. Drach, T. L. (2023). Tvorchyi dorobok ukrainskoho khoreohrafa tantsiu-modern Oksany Lan [The Creative Work of the Ukrainian Modern Dance Choreographer Oksana Lan]. *Molodyi vchenyi*. No 5 (117). S. 43-45 [in Ukrainian].

4. Drach, T. L., Pohrebniak, M. V. (2022). Zakhidnoievropeiski khoreohrafy – predstavnyky tantsiu modern Ukrainy [Western European Choreographers as Representatives of Modern Dance in Ukraine]. *Molodyi vchenyi*. No 4 (104). S. 47-50 [in Ukrainian].

5. Drach, T. L., Pohrebniak, M. V. (2022). Zakhidnoukrainski khoreohrafy – predstavnyky tantsiu modern siohodennia [Western Ukrainian Choreographers as Representatives of Contemporary Modern Dance]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. No 41. S. 62-66 [in Ukrainian].

6. Yelina, A. S. (2021). Suchasnyi tanets: robocha programa navchalnoi dystsypliny [Contemporary Dance: Curriculum for an Academic Course]. Kyiv: Kyivskyi universytet imeni Borysa Hrinchenka. 14 s. [in Ukrainian].

7. Kovalenko, I. M. (2022). Suchasna khoreohrafiia yak fenomen kulturnoi transformatsii [Contemporary Choreography as a Phenomenon of Cultural Transformation]. *Tantsiuvalni studii*. T. 5. № 1. S. 78-84 [in Ukrainian].

8. Lukianenko, K. A. (2023). Suchasnyi tanets u baletmeisterskomu mystetstvi Ukrainy [Contemporary Dance in Ukrainian Choreographic Art]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.* No 2. S. 117-121 [in Ukrainian].

9. Pastukhov, O. V. (2021). Suchasnyi tanets: teoretychni zasady novitnikh pidkhodiv do vykladannia [Theoretical Foundations of Contemporary Dance and Innovative Approaches to Its Teaching]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.* No 4. S. 118-122 [in Ukrainian].

10. Angelov, V. (2023). You, the Choreographer: Creating and Crafting Dance. New York: Routledge. 320 p.

11. Birringer, J. (2021). Kinetic Atmospheres: Performance and Immersion. London: Routledge. 318 p.

12. Brannigan, E. (2023). The Persistence of Dance: Choreography as Concept and Material in Contemporary Art. Ann Arbor: University of Michigan Press. 374 p.

13. Pakes, A. (2020). Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance. Oxford University Press. 360 p.

14. Peng, X. (2024). Historical Development and Cross-Cultural Influence of Dance Creation: Evolution of Body Language. *Herança – History, Heritage and Culture Journal*. Vol. 7, No. 1. P. 88-99.

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:7.01:7.05.6
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-6

Ігор ЛУЦЕНКО,
orcid.org/0000-0003-1608-5742
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри рисунку
Закарпатської академії мистецтв
(Ужгород, Україна), Lutcenko07@gmail.com

Антон КОВАЧ,
orcid.org/0000-0002-3687-733X
доцент кафедри рисунку
Закарпатської академії мистецтв
(Ужгород, Україна), anton.kovach62@gmail.com

Аттіла КОПРИВА,
orcid.org/0000-0002-8750-3000
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Закарпатської академії мистецтв
(Ужгород, Україна), kopriva71@gmail.com

РОЛЬ РИСУНКА, ЖИВОПИСУ ТА КОМПОЗИЦІЇ У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Автори у статті досліджують вивчення ролі рисунка, живопису та композиції як фундаментальних складників у процесі створення цілісного художнього образу. Малюнок розглядається не просто як технічна вправа, а як основа образотворчої грамоти, що формує художнє бачення та розуміння пропорцій і форми. Саме він дозволяє художнику глибинно пізнавати навколишню дійсність, аналізувати форму та водночас відтворювати її у формі суб'єктивного художнього образу (Осадча, 2025).

У статті авторським колективом особливу увагу приділено ролі академічного рисунка як основи професійної художньої підготовки. Він формує базові професійні навички: гостроту спостереження, розуміння лінійної та повітряної перспективи, майстерність тональної градації, передачу об'єму через світлотіньові відношення та відтворення матеріальності предметів.

У статті автори акцентують увагу на нерозривному взаємозв'язку між процесами пізнання та творчості. Малюнок може мати навчальний характер, спрямований на опанування натури, або бути самостійним творчим актом, проте в обох випадках він служить фундаментом для подальшого розвитку митця. Окремий акцент зроблено на аналізі композиційних принципів у портретному мистецтві. Автор доводить, що вдала композиція дозволяє передати не лише зовнішню схожість із моделлю, а й розкрити її внутрішній світ, темперамент та складний психологічний стан (Іванов, 2013).

Авторським колективом розглядаються ключові ознаки композиційної побудови – цілісність, наявність смислової домінанти та візуальна врівноваженість. Досліджується роль взаємодії головного об'єкта з фоновим середовищем, використання різких тональних контрастів та м'яких колористичних нюансів. На прикладі еволюції портрета від епохи Ренесансу до XIX століття продемонстровано, як видатні майстри – від Джотто та Боттічеллі до Леонардо да Вінчі, Рембрандта та Тіціана – послідовно вдосконалювали композиційні засоби для досягнення максимальної виразності.

Автори статті доходять висновку, що повноцінна професійна підготовка художника неможлива без глибокого володіння технікою малюнка та законами композиції. Саме вони структурують художню уяву та формують композиційне мислення, необхідне для успішної реалізації в живописі, скульптурі, аерографії чи архітектурі. Малюнок і композиція постають головними інструментами, що забезпечують твору гармонійність, інтелектуальну глибину та емоційний вплив на глядача.

Ключові слова: *рисунок, малюнок, живопис, композиція, художній образ, академічний рисунок, образотворче мистецтво, художня грамота, техніка малюнка, колір, форма, простір, перспектива, естетика, творчий процес, художній стиль.*

Ihor LUTSENKO,
orcid.org/0000-0003-1608-5742
PhD in Art Studies,
Associate Professor at the Department of Drawing
Transcarpathian Academy of Art
(Uzhhorod, Ukraine), Lutcenko07@gmail.com

Anton KOVACH,
orcid.org/0000-0002-3687-733X
Associate Professor at the Department of Drawing
Transcarpathian Academy of Art
(Uzhhorod, Ukraine), anton.kovach62@gmail.com

Attila KOPRIVA,
orcid.org/0000-0002-8750-3000
Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of the Department of Fine Arts
Transcarpathian Academy of Arts
(Uzhhorod, Ukraine), kopriva71@gmail.com

THE ROLE OF DRAWING, PAINTING, AND COMPOSITION IN CREATING THE ARTISTIC IMAGE

The authors of the article investigate the study of the role of drawing, painting, and composition as fundamental components in the process of creating a holistic artistic image. Drawing is considered not merely as a technical exercise but as the foundation of visual literacy, shaping artistic vision and understanding of proportion and form. It enables the artist to deeply perceive the surrounding reality, analyze forms, and simultaneously reproduce them in the form of a subjective artistic image (Osadcha, 2025).

The article pays particular attention to the role of academic drawing as the basis of professional artistic training. It develops essential professional skills: sharpness of observation, understanding of linear and aerial perspective, mastery of tonal gradation, conveying volume through light and shadow relationships, and reproducing the materiality of objects.

The authors emphasize the inseparable connection between the processes of cognition and creativity. Drawing can have an educational character aimed at mastering nature or be an independent creative act; in both cases, it serves as the foundation for the further development of the artist. A separate focus is given to the analysis of compositional principles in portrait art. The author demonstrates that successful composition allows not only the depiction of external likeness but also the revelation of the model's inner world, temperament, and complex psychological state (Ivanov, 2013).

The article examines the key features of compositional structure – integrity, the presence of a semantic dominant, and visual balance. It studies the interaction of the main object with the background environment, the use of sharp tonal contrasts, and subtle color nuances. Using the evolution of the portrait from the Renaissance to the 19th century as an example, it is shown how prominent masters – from Giotto and Botticelli to Leonardo da Vinci, Rembrandt, and Titian – consistently improved compositional techniques to achieve maximum expressiveness.

The authors conclude that comprehensive professional training of an artist is impossible without deep mastery of drawing techniques and the laws of composition. They structure artistic imagination and develop compositional thinking necessary for successful realization in painting, sculpture, airbrush work, or architecture. Drawing and composition are the main tools that provide harmony, intellectual depth, and emotional impact on the viewer.

Key words: *drawing, sketch, painting, composition, artistic image, academic drawing, visual arts, artistic literacy, drawing technique, color, form, space, perspective, aesthetics, creative process, artistic style.*

Постановка проблеми. Досвідчений художник завжди починає зі рисунка. Це не просто спосіб відтворити форму предмета – рисунок допомагає уважно спостерігати за світом, розуміти пропорції, просторові взаємозв'язки та створювати власний художній образ. Малювання з натури розвиває спостережливість, тренує око і водночас допомагає краще пізнавати навколишній світ, його деталі та настрої.

Під час навчання художник освоює різні техніки: лінійну та повітряну перспективу, роботу зі світлом і тінню, відчуття об'єму та фактури предметів, а також різноманітні способи штрихування. Ці навички потрібні не лише для графіки, а й для живопису, ілюстрації чи аерографії. Вони формують базу, на якій художник згодом будує свій стиль і виразність (Лагутенко, 2007).

Тональний рисунок допомагає відчути форму предмета у просторі та зрозуміти, як різні частини взаємодіють між собою. Робота з кольором і тоном дозволяє правильно розташувати форми, передати

ритм дії та емоційний настрій сцени. Завдяки композиційним рішенням художник може підкреслити характер персонажів, відтворити пропорції й взаємозв'язки об'єктів, створюючи цілісний і завершений образ, що виглядає живо та переконливо. Поєднання рисунка, живопису та композиції формує професійні навички художника і дає можливість створювати виразні, живі та переконливі художні образи, які захоплюють глядача і передають задум автора (Музика, 2024).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання ролі рисунка, живопису та композиції у формуванні художнього образу активно досліджували такі українські мистецтвознавці та художні педагоги, як С. Брильов, В. Козік, К. Хівренко, Т. Петухова та О. Осадча, які аналізували взаємодію технік рисунка і живопису, методи композиційного поєднання та їх вплив на формування професійного мислення й художньої образності.

Особливу увагу заслуговує стаття С. Брильова та В. Козіка (2025) «Роль живопису, рисунка і скульптури у формуванні мислення архітектора та дизайнера», де підкреслено, що рисунок фіксує ідеї й структуру, живопис формує відчуття кольору та емоцій, а композиція забезпечує гармонію форм і простору, що робить їх інтеграцію ключовою для створення цілісного художнього середовища (Брильов, Козік, 2025; Музика, 2024).

Дослідження Т. Петухової (2025) висвітлює роль матеріалу: олія забезпечує глибину та багатошаровість, акрил – можливість експериментів і гібридизації з медіа-артом, що підкреслює адаптацію класичних технік у сучасному мистецтві.

Психологічні аспекти художньої творчості висвітлювалися в працях В.Г. Ананьєва, А.Б. Богоявленської, В.М. Гордона, Г.С. Костюка, О.П. Леонтьєва, С.Л. Рубінштейна, О.П. Рудницької, М.М. Волкова, Л.С. Виготського, І.А. Зазюна, Б.С. Мейлаха, В.О. Моляко, А.П. Пономарьова, В.А. Раппорта, П.М. Якобсона та інших. Їхні дослідження дозволяють поєднати аналіз технічних засобів із психологічними механізмами творчості, зокрема розвитком креативності, мисленням у процесі створення художнього образу та емоційною виразністю.

Зарубіжні дослідження підтверджують важливість традиційних художніх дисциплін у розвитку креативності та професійних компетентностей. Так, систематичний огляд Samaniego, Usca, Salguero та Quevedo (2024) показує, що рисунок, живопис та інші творчі практики відіграють ключову роль у формуванні креативного мислення й міждисциплінарних навичок студентів мистецтва та дизайну. Дослідження Wang, Zhang та Pan (2023) аналізує процеси творчої реалізації у мистецькій освіті та демонструє, як поєднання рисунка, живопису та композиції сприяє розвитку критичного мислення, планування творчого процесу та емоційної виразності художніх робіт.

Таким чином, наукові джерела як вітчизняні, так і зарубіжні забезпечують ґрунтовну базу для вивчення взаємозв'язку рисунка, живопису та композиції, визначення принципів їх інтеграції у сучасні художні твори та цифрові проєкти, а також для оцінки їх ролі у формуванні професійного мислення, художньої образності, культурної самобутності XXI століття та з урахуванням психологічних механізмів творчості (Музика, 2024).

Мета статті – теоретично дослідити роль рисунка, живопису та композиції у створенні художнього образу, визначити їхні функції як основних засобів художньої виразності, проаналізувати взаємозв'язок формоутворювальних і кольорових елементів твору та окреслити принципи композиційної організації, що забезпечують цілісність і емоційно-естетичну сприйнятність художнього образу.

Виклад основного матеріалу. Практичне застосування рисунка дозволяє художнику точно передати характер об'єкта, створити базу для колірного вирішення та посилити виразність образу. Через нього художник встановлює контакт із задумом, фіксує перші інтуїтивні прозріння та закладає композиційний каркас майбутнього твору. Лінія, штрих і тональність надають образу конкретність, об'ємність і емоційну виразність (Арнхейм, 2012).

Головні функції рисунка – підготовча, аналітична та дослідницька. Підготовча полягає у попередньому опрацюванні композиції, визначенні загальної схеми, домінант і акцентів, що допомагає уникнути помилок на стадії живопису чи скульптури. Аналітична спрямована на вивчення форми, пропорцій, пластики, переходів світла й тіні та характеру поверхні. Дослідницька включає перспективний аналіз: лінійна, повітряна та тональна перспектива створюють глибину простору, організовують композиційний ритм і спрямовують погляд глядача (Да Вінчі, 2013).

Важливу роль відіграє ескіз – не просто начерк, а інтелектуальний і емоційний інструмент формування ідеї. На його стадії художник експериментує з ракурсами, композицією та емоційним забарвленням, перевіряє життєздатність образу та відкидає невдалі варіанти. Тут народжується неповторний «почерк» автора, що визначає стиль твору і зберігає динаміку та слід творчого пошуку. Ескіз дозволяє поєднати технічну точність із віль-

ним експериментом, розкривати потенціал композиційних рішень і формувати внутрішню логіку твору ще до завершення основної роботи.

Приклади видатних майстрів підтверджують значення рисунка. Леонардо да Вінчі у «Кодексі про політ птахів» і підготовчих студіях до «Таємної вечері» закладав форму, пропорції та філософську глибину, використовуючи рисунок для наукового й художнього аналізу. Мікеланджело в ескізах до стелі Сікстинської капели визначав пластику тіла та драматичний характер образу, передаючи напругу та емоційний стан персонажів. Пікассо у серіях ескізів до «Авіньйонських дівчат» і «Герніки» показував, як рисунок трансформує реалістичний образ у кубістичну форму, досліджуючи нові способи передачі простору та руху. В українській традиції Тарас Шевченко в сепіях і олівцевих портретах поєднував психологічну основу образу з соціальним і національним змістом, використовуючи рисунок як засіб проникнення в характер та емоції персонажів (Степовик, 1984).

Таким чином, рисунок є незамінним фундаментом художнього образу, поєднуючи технічну точність, композиційну структуру та емоційну насиченість. Сучасна художня освіта й практика продовжують ставити його в центр підготовки митця, визнаючи універсальною мовою, що об'єднує думку, техніку і почуття.

Живопис – це не просто зображення світу, який ми бачимо. Це спосіб передати те, що складно висловити словами: настрій, переживання, внутрішній стан людини. Саме тому він завжди був і залишається одним із найсильніших засобів візуалізації в мистецтві. На відміну від фотографії чи цифрової графіки, тут важлива сама матерія – фарба, мазок, поверхня полотна (Музика, 2024). Усе це створює особливу «живу» присутність образу.

Головну роль у живописі відіграють колір, світло і фактура. Вони працюють разом і формують цілісне враження від картини.

Колір – це перше, що ми відчуваємо. Він одразу задає настрій. Теплі відтінки можуть передавати напругу, енергію, навіть тривогу, а холодні – спокій або відстороненість. Дуже добре це видно у роботах Вінсента ван Гога, особливо в картині «Зоряна ніч». Там нічне небо ніби рухається, «живе», і ми відчуваємо не просто пейзаж, а стан самого художника (Іттен, 1961)

Світлотінь додає глибини. Завдяки світлу і тіні зображення перестає бути пласким, з'являється об'єм і навіть певна драматургія. У картинах Рембрандта ван Рейна, наприклад у творі «Нічний дозор», світло ніби підказує, на що нам дивитися, і допомагає відчути характери людей та їхній настрій (Да Вінчі, 2013).

Фактура – це вже про дотик, навіть якщо ми не торкаємося картини. Гладка поверхня створює відчуття спокою, а грубі, різкі мазки – навпаки, напруги чи внутрішнього неспокою. У творах Едварда Мунка або Джексона Поллока саме мазок багато «говорить» про емоції – інколи більше, ніж сам сюжет.

Символіка кольору в живописі – це ціла мова, якою художники спілкуються з глядачем без слів. Колір майже ніколи не буває «нейтральним»: він несе емоційне, культурне, релігійне чи психологічне навантаження. Те, що ми відчуваємо від картини, часто починається саме з кольору, ще до того, як мозок встигає розпізнати сюжет.

Червоний – пристрасть, любов, кров, гнів, влада, небезпека чи жертва. Наприклад, Пітер Пауль Рубенс у своїх динамічних батальних і міфологічних композиціях використовував насичений червоний, щоб передати енергію і драму. У XX столітті Пабло Пікассо в «Герніці» (1937) червоний і чорний акцентують жах і насильство війни.

Синій – спокій, безмежність, духовність, меланхолія. У Вінсента ван Гога синій у «Зоряній ночі» відображає внутрішній неспокій і водночас космічну гармонію. Клод Моне в «Водяних лілях» і «Руанському соборі» досліджує відтінки синього залежно від часу доби і настрою (Гоген, 1903).

Жовтий – світло, радість, енергія, але й хвороба або зрада. Ван Гог у «Соняшниках» і «Пшеничних полях» робив жовтий майже агресивним, передаючи внутрішній вогонь і тривогу художника.

Зелений – природа, життя, надія, відродження, але й заздрість або хвороба. У романтиків, як Каспар Давид Фрідріх, зелений ліс символізує спокій і загадковість; у Джексона Поллока абстрактні зелені мазки створюють відчуття хаосу природи.

Чорний і білий – чорний: смерть, таємниця, траур, елегантність; білий: чистота, невинність, світло, а в деяких культурах – колір жалоби. Казимир Малевич у «Чорному квадраті» (1915) зробив чорний символом «нуля форм» і чистої духовності.

Фіолетовий (пурпурний) – королівська влада, розкіш, містика. У творах Густава Клімта фіолетовий і золотий разом створюють атмосферу еротизму та духовної вишуканості.

В Іттена у книзі «Мистецтво кольору» (1961) представлена власна теорія впливу кольору на сприйняття: жовтий – «земний», тривожний; синій – «небесний», веде до спокою; червоний – життєвий, але може бути агресивним. Колір впли-

ває на душу безпосередньо, без сюжету (Іттен, 1961).

Сьогодні в цифровому живописі та AI-мистецтві символіка кольору зберігається, але стає більш гнучкою. Художники в Procreate або Midjourney свідомо порушують традиційні правила, щоб викликати сильні емоції – наприклад, роблять небо червоним для створення дисонансу.

Сьогодні до традиційного живопису додалися цифрові можливості. У програмах на кшталт Adobe Photoshop чи Procreate художник може працювати з кольором і світлом без обмежень: легко змінювати, експериментувати, пробувати різні варіанти. З'явилося і мистецтво, створене за допомогою штучного інтелекту – Midjourney, DALL·E. Тут ідея та опис стають головними, а саме зображення виникає як результат алгоритму. Це відкриває нові можливості, але й змушує задуматися: де межа між людиною і машиною в творчості.

Також активно розвивається 3D-графіка – у Blender чи Unreal Engine 5 створюють не просто картини, а цілі світи, в які можна «зайти» і взаємодіяти з ними.

Отже, живопис нікуди не зник – він змінився і розширився. Класичні елементи – колір, світло, фактура – залишилися основою, але тепер вони працюють і в цифровому середовищі. І головне тут не інструмент, а здатність передати відчуття, стан і думку. Саме це і робить мистецтво живим.

У мистецтвознавстві композиція не є простим «розміщенням елементів на площині». Це жива, динамічна система, яка організовує всі складові художнього твору в єдине ціле. Саме через композицію митця передає не лише зображення, а й емоційний стан, ідею, внутрішній ритм життя. Основними її принципами є гармонія, ритм, баланс і акцентування – чотири «стовпи», на яких тримається цілісність сприйняття (Іванов, 2013).

Гармонія – це не просто «красиво», а стан рівноваги, коли кожен елемент ніби дихає в унісон з іншими. Вона виникає тоді, коли колір, форма, лінія та фактура знаходять спільну мову. Уявіть полотно, де теплі та холодні тони не суперечать, а доповнюють одне одного, як у роботах Клод Моне або Поль Сезанн. Без гармонії з'являється хаос, навіть якщо техніка бездоганна.

Ритм – це пульс твору. Він може бути спокійним і повільним, як у споглядальних пейзажах Ісаак Левітан, або стрімким і рваним, як у футуристичних композиціях Джакомо Балла. Ритм створюється повторенням форм, ліній, кольорів або інтервалів. Він веде погляд глядача, змушує серце битися в такт із художнім задумом. Завдяки ритму статична картина оживає й починає «рухатися» в часі сприйняття.

Баланс – це відчуття стабільності або навмисної нестабільності. Він буває симетричним (класичним) і асиметричним (динамічним). Асиметричний баланс, наприклад, у роботах Вінсент ван Гог або Каміль Піссарро, цікавіший саме тим, що тримає глядача в напрузі: здається, що все ось-ось зрушиться, але залишається на місці завдяки тонкому розрахунку ваги кольору, розміру й фактури (Музика, 2024).

Акцентування – це голос художника. Воно виділяє головне, те, заради чого створено твір. Акцент може бути кольоровим (яскрава червона пляма на приглушеному тлі), тональним (найсвітліше або найтемніше місце), фактурним чи композиційним (перетин діагоналей, «золотий перетин»). Наприклад, яскраві червоні плями в картинах Анрі Матісс або світлотіньові рішення в роботах Рембрандт ван Рейн миттєво притягують погляд. Без акцентування твір розпадається на рівнозначні частини й втрачає силу впливу.

Саме композиційні прийоми структурують художній образ. Вони перетворюють хаотичний набір ліній і плям на осмислений світ. Митці не просто «малюють те, що бачать» – вони свідомо керують увагою глядача, емоціями й думкою. Композиція – це невидимі нитки, які зшивають окремі елементи в єдине переживання.

Особливо яскраво структура композиції проявляється у взаємодії з рисунком і живописом (Осипчук, Басанець, Басанець, 2017). Рисунок формує основу: точність пропорцій, конструкцію форми, логіку простору. Живопис додає колір, світло, емоційність і фактуру. Коли ці складові працюють разом, твір сприймається як цілісний образ. Глядач не розділяє окремі елементи – лінії чи кольори – а відразу бачить завершену художню форму. Композиція не створює нових деталей, вона організовує наявні елементи так, щоб вони стали помітними та виразними.

Тому композиція – це не технічний прийом, а філософія творчості. Вона вчить митця бути не копіювальником, а творцем, який свідомо конструює світ, у якому глядач переживає катарсис. Саме в цій єдності рисунка, живопису й композиції народжується справжній художній образ – той, що залишається в пам'яті й у серці назавжди.

У художній творчості рисунок, живопис і композиція ніколи не існують окремо – вони утворюють єдине живе ціле, де кожна складова підсилює інші й створює потужний емоційний та естетичний ефект. Рисунок задає структуру, точність ліній і об'ємів, ніби скелет твору. Живопис напо-

внює цю структуру диханням кольору, світла, тіні й фактури, роблячи її живою й емоційно насиченою. Композиція організовує елементи в просторі, керує поглядом глядача, формує ритм, баланс і кульмінацію (Меленюк, 2020). Коли ці три техніки працюють у злагоді, виникає магія – зображення перестає бути просто «картинкою» і перетворюється на глибокий художній образ, здатний торкнутися душі.

Класичне мистецтво демонструє блискучі приклади такої синергії. У «Моні Лізі» Леонардо да Вінчі рисунок задає точну анатомію обличчя, пальців і складок одягу, живопис зі сфумато розчиняє контури в м'якому світлі, а пірамідальна композиція фіксує погляд у центрі й веде його в глибину простору. Рембрандт у пізніх автопортретах поєднує чіткий рисунок, насичене тепле світло й глибокі тіні живопису, а асиметрична композиція з діагоналями перетворює обличчя на драматичну сцену внутрішнього життя (Меленюк, 2020).

У сучасному мистецтві синтез технік стає сміливішим і часто свідомо порушує класичні правила. Пікассо в «Герніці» (1937) оголює рисунок через різкі, деформовані лінії; монохромний живопис підсилює емоційний удар, а композиція, стисло переповнена фігурами з центральним трикутником, фіксує погляд на коні й лампі. Френсіс Бекон у триптихах поєднує агресивний рисунок, густу м'ясну фактуру живопису й жорстку композицію, що «замкнена» у просторі, викликаючи фізичний дискомфорт і водночас нездатність відірватися.

Класика й сучасність відрізняються підходами: у Відродженні та бароко панувала ієрархія – рисунок як основа, живопис – розвиток, композиція – завершення. Сучасне мистецтво руйнує ці рамки: рисунок може стати самостійним живописом, композиція – головним змістом, а живопис – інструментом трансформації форми. Завдяки цій свободі народжуються нові мови: від цифрового арт-колажу до інсталяцій, де рисунок, живопис і композиція виходять за межі полотна (Кириченко, 2002).

Справжня сила мистецтва виникає там, де ці три складові перестають бути окремими дисциплінами і стають єдиним подихом художника. Це не просто техніка – це спосіб зробити невидимий внутрішній світ видимим і незабутнім.

У роботі художника рисунок, живопис і композиція – це не просто технічні навички, а спосіб мислення, через який ідея поступово оживає й перетворюється на цілісний, виразний образ. Саме вони допомагають митцю впорядкувати творчий процес, не загубитися в хаосі й донести свою думку до глядача так, щоб її не лише зрозуміли, а й відчули. Завдяки цьому між формою і змістом виникає гармонія, а складна реальність набуває узагальненого, художньо осмисленого вигляду (Лагутенко, 2007).

Творчий процес зазвичай проходить кілька етапів, і на кожному з них ці три складові проявляються по-різному. Спочатку виникає задум – інколи як невиразне відчуття або образ. У цей момент найбільше «працює» композиція: художник шукає оптимальне розташування елементів, обирає формат, ракурс, ритм. Рисунок проявляється у швидких ескізах – це перші спроби вхопити ідею й не дати їй зникнути. Живопис лише намічається у вигляді тональних проб, які допомагають відчути світло і тінь.

Далі настає етап глибшого занурення – робота з натурою. Тут на перший план виходить рисунок: художник уважно аналізує форму, уточнює пропорції, працює з анатомією та перспективою. Паралельно уточнюється композиція, а живопис проявляється в кольорових етюдах – пошуках настрою, світла, колірної гармонії.

Коли починається створення основної роботи, провідну роль відіграє живопис. Саме тоді твір починає «дихати»: з'являються колір, глибина, матеріальність. Рисунок допомагає зберегти точність, а композиція об'єднує всі елементи, розставляє акценти й спрямовує погляд глядача (Меленюк, 2020).

Завершальний етап – це своєрідний діалог із власною роботою. Художник оцінює, чи все працює як єдине ціле: чи не порушена цілісність композиції, чи гармонійні кольори, чи немає зайвих або випадкових елементів. Саме тут твір набуває завершеності й внутрішньої рівноваги.

Щоб створити сильний художній образ, митці користуються перевіреними підходами. Один із найважливіших – рух від загального до часткового: спочатку великі маси, а вже потім деталі. Важливою є і робота з серією невеликих ескізів – вона дає можливість шукати, помилятися й знаходити найкраще рішення. Значну роль відіграють ритм, контрасти, пропорції – саме вони додають роботі динаміки й виразності.

Іноді художник свідомо порушує правила – не випадково, а з відчуттям, коли це підсилює ідею. Тоді таке «порушення» стає не помилкою, а творчим прийомом.

Вивчення класичних творів також надзвичайно важливе. Наприклад, роботи Леонардо да Вінчі та пейзажі Сергій Васильківський, Архип Куїнджі і Микола Пимоненко допомагають відчути композицію не лише розумом, а й інтуїтивно. Знання

її законів є основою виразного мистецтва: вони дозволяють об'єднати всі елементи в єдине ціле, зробити твір зрозумілим і переконливим. Без цього робота може виглядати розпорошеною й втрачати увагу глядача. Натомість продумана композиція веде погляд, створює глибину і підсилює емоційний вплив (Арнхейм, 2012).

У підсумку все зводиться до простого: коли рисунок, живопис і композиція працюють разом – народжується справжній художній образ. А їх системне опанування – це не лише про майстерність, а й про впевненість митця у власному баченні.

Висновки. Автори, аналізуючи статтю, дійшли висновку, що рисунок, живопис і композиція – це не просто окремі елементи мистецтва, а взаємопов'язані та взаємодопоміжні один одного складові, які створюють живий і цілісний художній образ. Рисунок стає основою, скелетом твору, який точно передає форму, пропорції і конструкцію, допомагаючи художнику «зловити» об'єм і простір у своїх руках. Живопис надає цьому образу емоційності, кольору, світла та тіні, перетворюючи суху реальність на тепле, особисте бачення автора. Композиція ж об'єднує всі ці елементи, створюючи ритм, баланс, динаміку або спокій, та спрямовує погляд глядача туди, де б'ється серце картини (Лагутенко, 2007).

Саме в такому поєднанні образ стає цілісним, глибоким і здатним зачепити за живе, незалежно від стилю чи жанру. Розуміння взаємодії рисунка, живопису та композиції допомагає бачити закономірності художньої мови, глибину образотворчої структури та те, як твір впливає на глядача.

Коротко кажучи, рисунок, живопис і композиція – це не сухі технічні прийоми, а жива, органічна єдність, завдяки якій задум автора оживає і торкається душі кожного, хто зупиняє свій погляд на картині (Гоген, 1903).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванов С. Основи композиції : навч. посіб. Львів : Світ, 2013. 232 с.
2. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки XX століття. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с.
3. Брильов С., Козік В. Роль живопису, рисунка і скульптури у формуванні мислення архітектора та дизайнера. АПН-журнал. 2025. № 85. С. 15.
4. Осадча О. А. До питання спорідненості школи Михайла Бойчука і Баугаузу. Збірник тез III Міжнародної науково-практичної конференції КДАДПМД ім. М. Бойчука. Київ, 2025. С. 4–10.
5. Музика О. Я. Живопис: матеріали і техніки : навч. посіб. Київ : Талком, 2024. 260 с.
6. Арнхейм Р. Мистецтво та візуальне сприйняття / пер. з англ. Київ : Архітектура-С, 2012. 392 с.
7. Да Вінчі Л. Трактат про живопис / пер. з італ. Київ : Фоліо, 2013. 256 с.
8. Кириченко М. А., Кириченко І. М. Основи образотворчої грамоти. Київ : Вища школа, 2002. 168 с.
9. Меленюк Т. В. Основи композиції : навч. посіб. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020. 84 с.
10. Осипчук М. В., Басанець О. П., Басанець Ю. П. Рисунок як засіб пізнання дійсності художником. Нові технології навчання. 2017. Вип. 90. С. 90–97.
11. Степовик Д. В. Тарас Шевченко. Живопис, графіка : альбом / упоряд. Д. В. Степовик. Київ : Мистецтво, 1984. 175 с.
12. Гоген П. Письмові твори і листи про живопис. Париж : Éditions des Beaux-Arts, 1903. 250 с.
13. Іттен Й. Мистецтво кольору / пер. з нім. Київ : Мистецтво, 1961. 200 с.

REFERENCES

1. Ivanov S. (2013) Osnovy kompozytsii [Fundamentals of Composition]: navch. posib.. Lviv. Svit. 232. [in Ukrainian].
2. Lahutenko O. (2007) Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia [Essays on the History of Ukrainian Graphics of the 20th Century]. Kyiv. Hrani-T. 168. [in Ukrainian].
3. Brylov S., Kozik V. (2025) Rol zhyvopysu, rysunka i skulptury u formuvanni myslennia arkhitektora ta dyzainera [The Role of Painting, Drawing and Sculpture in Shaping the Thinking of an Architect and Designer]. APN-zhurnal. 85. 15. [in Ukrainian].
4. Osadcha O. A. (2025) Do pytannia sporidnenosti shkoly Mykhaila Boichuka i Bauhauzu [On the Issue of the Affinity between the School of Mykhailo Boichuk and the Bauhaus]. Zbirnyk tez III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii KDADPMD im. M. Boichuka. Kyiv. 4–10. [in Ukrainian].
5. Muzyka O. Ya. (2024) Zhyvopys: materialy i tekhniky : navch. posib. [Painting: Materials and Techniques]. Kyiv. Talkom. 260. [in Ukrainian].
6. Arnheim R. (2012) Mystetstvo ta vizualne spryiniattia [Art and Visual Perception]. Kyiv. Arkhitektura-S. 392. [in Ukrainian].
7. Da Vinci L. (2013) Traktat pro zhyvopys [Treatise on Painting]. Kyiv. Folio. 256. [in Ukrainian].
8. Kyrychenko M. A., Kyrychenko I. M. (2002) Osnovy obrazotvorchoi hramoty [Fundamentals of Fine Arts Literacy]. Kyiv. Vyshcha shkola. 168. [in Ukrainian].
9. Meleniuk T. V. (2020) Osnovy kompozytsii : navch. posib. [Fundamentals of Composition]. Kyiv. Borys Hrinchenko Kyiv University. 84. [in Ukrainian].

10. Osypchuk M. V., Basanets O. P., Basanets Yu. P. (2017) Rysunok yak zasib piznannia diisnosti khudozhnykom [Drawing as a Means of Cognition of Reality by an Artist]. Novi tekhnolohii navchannia. 90. 90–97. [in Ukrainian].
11. Stepovyk D. V. (1984) Taras Shevchenko. Zhyvopys, hrafika : albom [Taras Shevchenko. Painting, Graphics: Album]. Kyiv. Mystetstvo. 175. [in Ukrainian].
12. Gauguin P. (1903) Pysmovi tvory i lysty pro zhyvopys [Writings and Letters on Painting]. Paris. Éditions des Beaux-Arts. 250. [in French].
13. Itten J. (1961) Mystetstvo koloru [The Art of Color]. Kyiv. Mystetstvo. 200. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 004.8:7.05:378
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-7

Ірина МАЛИНІНА,
orcid.org/0000-0001-7449-2157
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мультимедійного дизайну
Харківської академії мистецтва і дизайну
(Харків, Україна) golubeva242vg@gmail. com

Наталія ЧЄН,
orcid.org/0000-0002-8405-1184
доцент кафедри мультимедійного дизайну
Харківської академії мистецтва і дизайну
(Харків, Україна) natalia.xa@gmail.com

Алла МАЛИНІНА,
orcid.org/0009-0002-9214-7378
викладач кафедри мультимедійного дизайну
Харківської академії мистецтва і дизайну
(Харків, Україна) allal0076718@gmail.com

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У РОЗВИТКУ АНІМАЦІЙНОГО ДИЗАЙНУ І ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ МУЛЬТИМЕДІЙНОЇ СФЕРИ

У статті досліджено роль штучного інтелекту як ключового чинника технологічної та професійної трансформації анімаційного дизайну й системи підготовки фахівців мультимедійної сфери. Розглянуто сучасні напрями розвитку штучного інтелекту і його практичне застосування у створенні анімаційного контенту, візуальних ефектів, цифрових персонажів та інтерактивних медіапродуктів. Проаналізовано вплив алгоритмів машинного навчання, генеративних моделей та інтелектуальних систем автоматизації на художньо-творчий процес, виробничі цикли й якість візуального результату.

Особливу увагу приділено змінам у професійній діяльності аніматорів, дизайнерів і фахівців з мультимедійного дизайну, пов'язаним із перерозподілом творчих і технічних функцій між людиною та інтелектуальними системами. Зазначається, що використання штучного інтелекту сприяє скороченню часових і ресурсних витрат, розширенню виражальних засобів анімаційного дизайну та появі нових форм візуального наративу. Водночас підкреслюється необхідність збереження авторського підходу, художнього мислення та критичної оцінки результатів, створених із застосуванням штучного інтелекту.

У статті також розглядаються актуальні проблеми та перспективи інтеграції технологій штучного інтелекту в освітній процес підготовки фахівців мультимедійної сфери. Аналізуються зміни у структурі навчальних програм, орієнтованих на формування міждисциплінарних компетентостей, що включають навички роботи з ШІ-інструментами, програмування, аналізу даних і цифрової творчості. Зроблено висновок про необхідність оновлення освітніх моделей і методик навчання з метою підготовки конкурентоспроможних фахівців, здатних ефективно застосовувати штучний інтелект у професійній діяльності. Штучний інтелект розглядається як невід'ємний елемент інноваційного розвитку анімаційного дизайну та сучасної мультимедійної індустрії загалом.

Ключові слова: *штучний інтелект, ШІ-інструментами, анімаційний дизайн, мультимедійний дизайн.*

Iryna MALININA,
orcid.org/0000-0001-7449-2157
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Multimedia Design
Kharkiv, Academy of Art and Design
(Kharkiv, Ukraine) golubeva242vg@gmail.com

Nataliya CHYEN,
orcid.org/0000-0002-8405-1184
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Multimedia Design
Kharkiv, Academy of Art and Design
(Kharkiv, Ukraine) natalia.xa@gmail.com

Alla MALININA,
orcid.org/0009-0002-9214-7378
Lecturer at the Department of. Multimedia Design
Kharkiv Academy of Art and Design
(Kharkiv, Ukraine) alla10076718@gmail.com

THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE DEVELOPMENT OF ANIMATION DESIGN AND THE TRAINING OF MULTIMEDIA SPECIALISTS

The article examines the role of artificial intelligence (AI) as a key factor in the technological and professional transformation of animation design and the system of training multimedia specialists. Contemporary trends in AI development and its practical applications in creating animated content, visual effects, digital characters, and interactive, media products are discussed. The influence of machine learning algorithms, generative models, and intelligent automation systems on the artistic and creative process, production cycles, and the quality of visual outcomes is analyzed.

Particular attention is given to changes in the professional activities of animators, designers, and multimedia specialists., associated with the redistribution of creative and technical functions between humans and intelligent systems. It is noted that the use of AI contributes to the reduction of time and resource costs, expands the expressive means of animation design, and gives rise to new forms of visual storytelling. At the same time, the importance of preserving the authorial approach, artistic thinking, and critical evaluation of results created with AI is emphasized

The article also addresses current challenges and prospects for integrating AI technologies into the educational process of multimedia specialist training. Changes in the structure of curricula aimed at developing interdisciplinary competencies – including, skills in working with AI tools, programming, data analysis, and digital creativity – are analyzed. The study concludes that updating educational models and teaching methods is necessary to prepare competitive professionals capable of effectively applying AI in professional practice. Artificial intelligence is considered an integral element of the innovative development of animation design and the modern multimedia industry as a whole.

Key words: *artificial intelligence, AI tools, animation design, multimedia design.*

Постановка проблеми. Розвиток технологій штучного інтелекту (ШІ) має значний вплив на сферу візуальних мистецтв, зокрема на анімаційний дизайн. Сучасні ШІ-інструменти дають змогу автоматизувати рутинні етапи виробничого процесу анімації, розширюючи творчі можливості художників і дизайнерів-аніматорів. В умовах цифровізації освіти виникає необхідність адаптації програм підготовки фахівців мультимедійної сфери до нових технологічних реалій. Таким чином, вивчення ролі ШІ в анімаційному дизайні та навчанні студентів стає актуальним науковим і педагогічним завданням.

Незважаючи на активне впровадження ШІ в індустрію дизайну та анімації, рівень його використання в освітніх процесах залишається обмеженим. Викладачі та студенти часто стикаються з нестачею методичних матеріалів, відсутністю практичних навичок роботи з ШІ-інструментами та невизначеністю в оцінюванні їхньої педагогічної й творчої цінності. Виникає потреба в теоретичному осмисленні ролі штучного інтелекту як засобу формування нових професійних компетентностей дизайнерів.

Стрімкий розвиток технологій штучного інтелекту радикально трансформує професійні сфери, пов'язані з цифровою творчістю. Це стосується не тільки анімаційного дизайну, а й підготовки кадрів для мультимедійної індустрії. ШІ-інструменти сьогодні дуже впливають на процеси візуального проєктування, автоматизацію рутинних етапів анімації, а також на методи навчання майбутніх

фахівців. Такі масштабні зміни породжують комплекс проблем, що потребує дослідження і наукового осмислення.

Аналіз досліджень. Сучасні дослідження зазначають, що штучний інтелект істотно розширює потенціал анімаційного дизайну, даючи змогу автоматизувати тривалі рутинні етапи виробництва (interpolation, rptoscoping, procedural motion). У наукових публікаціях висвітлюється перехід від традиційних ручних технік до гібридних моделей виробництва, де алгоритми машинного навчання розглядаються як інструментарій «розширеної творчості» (augmented creativity).

Водночас у науковому дискурсі спостерігається відсутність єдності в оцінці того, наскільки ШІ змінює саму природу художнього процесу. Одні дослідники підкреслюють посилення ролі художника як куратора та концептуального лідера, інші – наголошують на ризику зниження значущості індивідуальної майстерності. Це свідчить про необхідність подальшого вивчення творчої взаємодії людини й комп'ютерного алгоритму.

У своїй роботі «Теоретичні засади та практичний шлях навчання анімації з використанням штучного інтелекту», присвяченій реформуванню викладання анімації в приватних коледжах і університетах провінції Ляонін (Китай), Ліна Хао (Hao, Lina) пропонує теоретичне підґрунтя та практичний підхід до навчання анімації з використанням ШІ, що засновано на теорії TPACK. Метою її дослідження є розроблення практичного плану реформи викладання анімації, яка буде сприяти якісному розвитку анімаційної індустрії провінції Ляонін і створення на цій основі зразка для закладів вищої освіти інших регіонів. (Hao, Lina, 2025).

Манью Тан та Юнцай Чень (Китай) у статті «Штучний інтелект та дизайн анімованих персонажів: ефективність, креативність, інтерактивність» досліджують багатовимірний взаємозв'язок між штучним інтелектом і дизайном анімаційних персонажів, приділяючи особливу увагу ефективності, творчості та інтерактивності. Комплексне дослідження складається з чотирьох основних розділів: вступ до ШІ в дизайні анімаційних персонажів, огляд феноменологічної герменевтики, детальний аналіз прикладів ефективності, креативності та інтерактивності, а також обговорення замінних і незамінних аспектів ШІ в дизайні анімованих персонажів. (Manvu Tang, Yongcai Chen, 2024).

Стаття Руя Гао (Gao, Rui) (Китай) «Технологія AIGC: змінюючи майбутнє індустрії анімації» присвячена трансформаційній ролі технологій генеративного контенту з використанням штучного інтелекту (AIGC) в анімаційній індустрії. Автор досліджує ключові компоненти AIGC, включаючи генеративно-змагальні мережі (GAN), обробку природної мови (NLP), навчання з підкріпленням, віртуальну реальність (VR) та доповнену реальність (AR) (Gao, Rui, 2023).

У дослідженні Юсянь Бай та Джуньцзе Фан (Bai, Yuxian; Fan. Junjie) (Китай) «Дослідження механізму впливу технологій штучного інтелекту на кар'єру фахівців з анімації в майбутньому» Юсянь Бай та Джуньцзе Фан (Bai, Yuxian; Fan. Junjie) дійшли висновку, що в перспективі технології штучного інтелекту замінять значну кількість рутинних завдань, багато з яких у процесі створення анімації є типовими, зокрема це стосується анімації персонажів, рендерингу освітлення, моделювання фізичних ефектів тощо. Відмінність між технологіями штучного інтелекту та людиною полягає в емоціях і уяві, тоді як анімація є способом передачі людських емоцій через різноманітні ролі та історії. (Gao, Rui, 2023).

Міна Прамендра Кумар та Соні Пуджа (Індія) у роботі «Формування майбутнього анімації: занурення дизайнера у 3D-моделювання, виразні персонажі та візуальне оповідання (2021-2024)» детально розглядають сучасні розробки, зокрема рендеринг у реальному часі, моделювання на основі штучного інтелекту та алгоритми навчання, які суттєво покращують візуальне оповідання. Також у статті проаналізовано проблеми, з якими стикаються дизайнери – пошук балансу між художньою виразністю та технологічною складністю. (Meena, Pramendra Kumar: Soni, Pooja. 2024).

Аналіз доступних публікацій свідчить про фрагментарність досліджень з цієї проблематики. Найчастіше вони зосереджені ~~або~~ на технологічному аспекті штучного інтелекту, або на педагогіці, або на правових питаннях. Міждисциплінарні роботи, що поєднують мистецтвознавство, педагогіку, технологічні дослідження та теорію дизайну, поки що трапляються вкрай рідко.

Мета дослідження – аналіз впливу технологій штучного інтелекту на розвиток анімаційного дизайну та визначення ефективних шляхів їх інтеграції в системі підготовки фахівців мультимедійного профілю.

Виклад основного матеріалу. Зростання попиту на мультимедійний контент і широке впровадження цифрових технологій призводять до трансформації анімаційної індустрії. Інтелектуальні системи дають змогу пришвидшувати процеси моделювання, рендерингу та композиції, а також створювати комплексні візуальні рішення. Водночас освітні програми часто не встигають

за технологічними змінами, що спричиняє дисбаланс між вимогами галузі та рівнем підготовки фахівців.

Ця проблема посилюється відсутністю уніфікованих стандартів використання штучного інтелекту в анімаційних процесах, а також недостатньою науковою розробленістю питань взаємодії людини й алгоритмічних систем у контексті творчої діяльності. Зазначені обставини зумовлюють актуальність дослідження.

Штучний інтелект стає ключовим елементом цифрової трансформації освіти, особливо у підготовці мультимедійних дизайнерів. На відміну від традиційних технологій, ШІ здатний аналізувати, адаптувати та взаємодіяти зі студентами в індивідуальному форматі. У сфері мультимедійного та анімаційного дизайну це проявляється в тому, що ШІ не лише автоматизує процеси (рендеринг, стилізацію, генерацію персонажів), а й формує нові способи навчання через симбіоз людини й машини.

Одним із ключових аспектів підготовки дизайнерів мультимедійного напряму є поєднання технічної грамотності та творчої індивідуальності фахівця.

Сучасні інструменти, такі як Runway ML, Pika Labs, Kaiber, Adobe Firefly, Stable Video Diffusion та інші, дають змогу створювати анімаційні сцени, персонажів і ефекти без глибоких знань і навичок традиційної покадрової анімації. Це суттєво пришвидшує процес анімації та робить професію аніматора більш доступною.

Штучний інтелект допомагає:

– автоматизувати проміжні кадри (in-betweening);

– покращувати якість рендерингу та кольорокорекції;

– створювати стилізацію під певну художню манеру;

– синтезувати рух персонажів за текстовим описом або звуком.

Наукова новизна дослідження. У дослідженні запропоновано авторську інтерпретацію ролі штучного інтелекту як комплексного інструменту, що одночасно впливає на художні, технологічні та організаційні аспекти виробництва анімації, розширюючи наявні підходи до розуміння цифрової трансформації галузі мультимедійного дизайну.

Дослідження формує нову систематизацію професійно значущих компетентностей, яка поєднує творчі, технічні, управлінські та аналітичні навички, необхідні фахівцям мультимедійної сфери для роботи з генеративними системами та автоматизованими пайплайнами.

Наукова новизна полягає у визначенні ключових освітніх чинників (методичних, технологічних, організаційних), що сприяють успішному опануванню студентами інструментів штучного інтелекту та збереженню авторської індивідуальності анімаційного дизайну за високого рівня автоматизації. Вважаємо важливим аналіз того, як автоматизація та генеративні технології трансформують уявлення студентів про власну роль у творчому процесі, а також у визначенні впливу взаємодії з ШІ на рівень креативності й авторської самореалізації.

Дослідження систематизує проблеми, пов'язані з етичними, авторськими, професійними та технологічними аспектами, і пропонує нові наукові орієнтири для оцінювання стійкості та безпечності впровадження штучного інтелекту в мультимедійну сферу.

Практика впровадження подібних технологій (зокрема використання ChatGPT, Midjourney або Firefly у навчальній дисципліні «Штучний інтелект в анімації» на 4 курсі) в освітній процес на кафедрі мультимедійного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв засвідчує, що студенти швидше опановують композицію кадру, сторібординг і концепт-дизайн, а також починають усвідомлено застосовувати ШІ як частину власного творчого процесу, а не як заміну особистого мислення й творчості в анімації.

Штучний інтелект дає змогу реалізувати персоналізовані освітні траєкторії, що є особливо важливим для творчих спеціальностей, де кожен студент має індивідуальний стиль і власний темп просування в анімаційного процесу.

Сучасні стандарти мультимедійної освіти вимагають не лише володіння програмними продуктами, а й уміння працювати в міждисциплінарному цифровому середовищі.

Використання ШІ сприяє розвитку таких компетентностей:

– цифрова грамотність і робота з даними (Data Literacy);

– критичне сприйняття генеративних моделей;

– етична відповідальність за використання ШІ в творчих проєктах;

– здатність до колаборації з алгоритмічними системами.

Таким чином, штучний інтелект стає не лише інструментом створення візуальних рішень, а й засобом формування професійного мислення нового типу.

Викладачі, які інтегрують ШІ в процес навчання анімаційному дизайну, відзначають зростання

залученості студентів і підвищення інтересу до міждисциплінарних практик.

Особливо перспективним напрямом у цьому процесі є проєктне навчання на основі ШІ (AI-based Project Learning), у межах якого студенти працюють над реальними завданнями, використовуючи нейромережеві інструменти як співтворців. Це формує гібридну освітню модель, у якій викладач виконує роль куратора й методолога, а ШІ – динамічного медіатора, здатного допомагати у процесі генерації анімації.

Одним із найсерйозніших викликів є зростаючій розрив між темпами впровадження ШІ-технологій в анімаційній індустрії та рівнем готовності фахівців, які випускаються з освітніх закладів. Анімаційні студії дедалі частіше використовують генеративні моделі, інструменти автоматизованого рендерингу, процедурну анімацію та інтелектуальні системи компонування сцен, тоді як навчальні програми закладів вищої освіти рідко містять відповідні модулі. Це призводить до диспропорції між вимогами ринку та реальними навичками випускників, знижуючи їхню конкурентоспроможність.

Штучній інтелект здатний створювати зображення, стилі, рухи персонажів і навіть анімаційні сцени, що ставить під сумнів необхідність тривалої підготовки в галузі ручної анімації. Водночас надмірна залежність від автоматизованих інструментів створює ризик втрати індивідуального художнього мислення та здатності студентів до авторського пошуку. Однією з ключових проблем стає пошук балансу між машинною автоматизацією та розвитком творчої самостійності.

Запровадження штучного інтелекту в анімаційні процеси загострює питання авторського права, оригінальності та творчої відповідальності. Відсутність універсальних нормативів визначення авторства за участю генеративних моделей ускладнює як освітню практику (де важливо формувати розуміння академічної доброчесності), так і професійну діяльність (де виникають питання розподілу прав між розробником, художником і ШІ-системою). Проблемним залишається й можливе неусвідомлене відтворення штучним інтелектом чужих стилів або елементів, що може призводити до юридичних конфліктів.

Сучасна практика анімаційного та мультимедійного дизайну лише частково адаптувалася до нових реалій. В академічній літературі відсутня єдина методологія навчання анімації з інтеграцією ШІ, а також немає консенсусу щодо структури компетентнісної моделі фахівця мультимедійної сфери в умовах цифрової трансформації. Викладачі часто працюють з інструментами штучного інтелекту інтуїтивно, без опори на дослідження у сфері педагогічного дизайну та когнітивних стратегій.

Використання ШІ потребує значних обчислювальних потужностей, доступу до сучасного програмного забезпечення та оновленої матеріально-технічної бази. Багато закладів освіти України стикаються з браком фінансування, унаслідок чого навчання мистецтву анімації з використанням ШІ стає доступним лише для обмеженої кількості студентів. Це призводить до технологічної нерівності та зниження загального рівня підготовки кадрів.

Упровадження ШІ викликає опір з боку частини професійної спільноти, яка побоюється заміщення творчих професій алгоритмами. У викладачів нерідко бракує мотивації або впевненості у необхідності в опануванні нових технологій. Студенти, зі свого боку, можуть відчувати тривожність, пов'язану з високими темпами розвитку ШІ-інструментів і невизначеністю майбутніх професійних вимог. Це робить психологічний і мотиваційний аспекти важливими складовими аналізу.

Штучний інтелект трансформує повний цикл виробництва анімаційних проєктів – від розроблення концепції до фінального рендерингу. Змінюються ролі фахівців, з'являються нові професії (зокрема AI-аніматор, спеціаліст з управління генеративними пайплайнами), а окремі класичні функції оптимізуються або скорочуються. Це зумовлює необхідність перегляду професійних стандартів і адаптації освітніх програм підготовки мультимедійних дизайнерів.

Попри активне впровадження ШІ, його вплив на якість навчання анімації поки що залишається недостатньо вивченим. Відсутні масштабні дослідження, що порівнюють ефективність традиційних та ШІ-інтегрованих підходів, немає критеріїв оцінювання розвитку креативності в умовах автоматизації, а також системних даних про вплив ШІ на формування професійної індивідуальності студентів. Це обмежує можливості розроблення науково обґрунтованих педагогічних методик.

Основні результати дослідження:

1. ШІ-інструменти суттєво трансформують виробничі процеси в анімації, скорочуючи часові витрати та забезпечуючи перерозподіл творчих функцій.

2. Формуються нові професійні ролі: AI-аніматор, оператор генеративних моделей, спеціаліст з ШІ-пайплайнів.

3. Аналіз компетентностей засвідчує необхідність інтеграції в освітній процес таких навичок:

– робота з генеративною графікою;

– розуміння принципів використання ІІП в навчанні анімації;

– цифрова етика та правові аспекти.

4. Визначено ключові напрями оновлення освітніх програм: нові підходи до проєктного навчання та інтеграція ШІ в практико-орієнтовані дисципліни.

Висновки. Штучний інтелект здійснює суттєвий вплив на розвиток мультимедійного та анімаційного дизайну, змінюючи методи навчання й виробництва, а також удосконалюючи та оновлюючи структуру вимог до професійної підготовки фахівців мультимедійного дизайну. Упровадження генеративних і аналітичних технологій дає змогу оптимізувати значну кількість етапів творчого анімаційного процесу, водночас виникає потреба в переосмисленні ролі художника й дизайнера, оновленні педагогічних методик та формуванні нових компетентнісних моделей.

Результати дослідження підтверджують, що успішна адаптація системи підготовки кадрів до умов цифрової трансформації можлива лише за умови інтеграції ІІП-технологій в освітні програми, розроблення нових освітніх стандартів і розширення науково-дослідницької бази в цій галузі.

Штучний інтелект стає одним із ключових чинників розвитку анімаційного дизайну та мультимедійної індустрії загалом. Його вплив охоплює творчий, технологічний і освітній виміри, створюючи передумови для формування нових підходів до навчання та професійної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bai Yuxian, Fan Junjie. Research on the Influence Mechanism of Artificial Intelligence Technology on the Career of Animation Practitioners in the Future. *Learning & Education*, Vol. 10 (7), 2022. P. 195–196. DOI: 10.18282/l-e.v10i7.3008. URL:https://doi.org/10.18282/l-e.v10i7.3008. (дата звернення: 19.03.2026).

2. Gao Rui. AIGC Technology: Reshaping the Future of the Animation Industry. North University of China, Taiyuan 030051, China. 2nd International Conference on Artificial Intelligence and Communication Technology, 2023. Vol. 56.:148-151 DOI: 10.54097/hset.v56i.10096. URL:https://doi.org/10.54097/hset.v56i.10096. (дата звернення: 19.03.2026).

3. Hao L. Theoretical Framework and Practical Path of AI-Enabled Animation Teaching. *Journal of Education and Educational Research*, *15*(1), 2025, P. 164-168. URL:https://doi.org/10.54097/z3j9gh97. (дата звернення: 16.03.2026).

4. Meena, Pramendra Kumar; Soni, Pooja. Shaping the Future of Animation: A Designer's Dive into 3D Modeling, Expressive Characters, and Visual Storytelling (2021-2024). International Conference on Emerging Trends in Design and Arts, Vol. 5 No. ICETDA24 (2024): DOI: 10.29121/shodhkosh.v5.iICETDA24.2024.3098. URL:https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.iICETDA24.2024.3098. (дата звернення: 15.03.2026).

5. Tang Manyu, Chen Yongcai. AI and animated character design: efficiency, creativity, interactivity. *The Frontiers of Society, Science and Technology* Vol. 6, Issue 1. 2024. P. 117-123. URL:https://francis-press.com/papers/14520. (дата звернення: 19.03.2026).

REFERENCES

1. Bai, Yuxian; Fan, Junjie. (2022). Research on the Influence Mechanism of Artificial Intelligence Technology on the Career of Animation Practitioners in the Future. Learning & Education, Vol. 10 (7): 195–196. URL:https://doi.org/10.18282/l-e.v10i7.3008. (дата звернення: 19.03.2026).

2. Gao, Rui. (2023) AIGC Technology: Reshaping the Future of the Animation Industry. North University of China, Taiyuan 030051, China. 2nd International Conference on Artificial Intelligence and Communication Technology Vol. 56.:148-151 (AICT 2023) URL:https://doi.org/10.54097/hset.v56i.10096. (дата звернення: 19.03.2026).

3. Hao, L. (2025). Theoretical Framework and Practical Path of AI-Enabled Animation Teaching. *Journal of Education and Educational Research*, Vol. *15*(1): 164-168. URL:https://doi.org/10.54097/z3j9gh97. (дата звернення: 16.03.2026).

4. Meena, Pramendra Kumar; Soni, Pooja. (2024). Shaping the Future of Animation: A Designer's Dive into 3D Modeling, Expressive Characters, and Visual Storytelling (2021-2024). International Conference on Emerging Trends in Design and Arts, Vol. 5 No. ICETDA24 (2024): URL:https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.iICETDA24.2024.3098. (дата звернення: 15.03.2026).

5. Tang Manyu, Chen Yongcai. (2024). AI and animated character design: efficiency, creativity, interactivity. *The Frontiers of Society, Science and Technology.* Vol. 6, Issue 1: 117-123. Retrieved from: URL:https://francis-press.com/papers/14520. (дата звернення: 19.03.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:687.17:7.017.4
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-8

Яна МАМЧЕНКО,
orcid.org/0000-0001-6075-1285
доктор філософії з дизайну,
старший викладач кафедри моди та стилю
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна), tamchenko.yo@knutd.edu.ua

Наталія ОСТАПЕНКО,
orcid.org/0000-0002-3836-7073
доктор технічних наук, професор,
декан факультету мистецтв і моди
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна), cesel@ukr.net

Тетяна СТРУМІНСЬКА,
orcid.org/0009-0009-8653-2668
кандидат технічних наук, доцент,
завідувач кафедри моди та стилю
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна), tatiana935@gmail.com

ФОРМУВАННЯ КОЛОРИСТИЧНОЇ СТРУКТУРИ ОДЯГУ ВІЙСЬКОВИХ ЛЬОТЧИКІВ У СИСТЕМІ СУЧАСНОГО ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ

У статті досліджено колористичне формування одягу військових льотчиків як складову дизайн-проєктування спеціального одягу. Проаналізовано історичну еволюцію кольорових рішень льотної форми від ранніх етапів становлення військової авіації до сучасних зразків захисних комплектів. Визначено роль кольору як функціонально-естетичного інструменту, що поєднує вимоги маскування, ідентифікації, психологічного впливу та формування цілісного візуального образу військовослужбовця. Показано, що колористика льотного одягу є результатом взаємодії функціональних, ергономічних і композиційних чинників та виступає важливим елементом дизайн-концепції спеціального одягу.

Метою дослідження є аналіз еволюції колористичних рішень одягу військових льотчиків та визначення принципів формування його колористичної структури у контексті сучасного дизайн-проєктування спеціального одягу. Методологічну основу роботи становлять історико-порівняльний, системно-структурний та аналітичний методи, що дозволили простежити трансформацію колористичного оформлення льотної форми, а також методи художньо-композиційного та дизайнерського аналізу, спрямовані на виявлення функціонально-естетичних закономірностей формування кольорових рішень спеціального одягу.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному розгляді колористичного формування одягу військових льотчиків як дизайн-об'єкта та у визначенні функціонально-естетичних принципів формування його кольорової структури у системі дизайну спеціального одягу. У результаті встановлено основні етапи розвитку колористики одягу військових льотчиків та визначено чинники, що вплинули на формування його кольорової структури. Показано, що колір у конструкції льотного одягу виконує не лише декоративну, а й функціональну роль, забезпечуючи маскувальні властивості, візуальну ідентифікацію та гармонізацію зовнішнього вигляду військовослужбовця. Виявлено взаємозв'язок між умовами експлуатації льотного одягу, особливостями середовища та колористичними рішеннями, що застосовуються у сучасних захисних комплектах. Отримані результати можуть бути використані у практиці дизайн-проєктування спеціального та військового одягу, а також у наукових дослідженнях з дизайну костюма, колористики та проєктування захисного одягу.

Ключові слова: *дизайн одягу, спеціальний одяг, одяг військових льотчиків, колористика, колористичне формування, дизайн-проєктування, функціонально-естетичні принципи.*

Yana MAMCHENKO,
orcid.org/0000-0001-6075-1285
PhD in Design,
Senior Lecturer at the Department of Fashion and Style
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) mamchenko.yo@knutd.edu.ua

Nataliia OSTAPENKO,
orcid.org/0000-0002-3836-7073
Doctor of Engineering Sciences, Professor,
Dean of the Faculty of Arts and Fashion
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine), cesel@ukr.net

Tetiana STRUMINSKA,
orcid.org/0009-0009-8653-2668
PhD in Engineering Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Fashion and Style
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine), tatiana935@gmail.com

FORMATION OF THE COLORISTIC STRUCTURE OF MILITARY PILOTS' CLOTHING IN THE SYSTEM OF CONTEMPORARY DESIGN

The article examines the coloristic formation of military pilots' clothing as a component of the design process of special-purpose garments. The historical evolution of color solutions in flight uniforms is analyzed, from the early stages of military aviation development to modern protective equipment. The role of color as a functional and aesthetic instrument is determined, combining the requirements of camouflage, identification, psychological influence, and the formation of a holistic visual image of a serviceman. It is shown that the coloristics of flight clothing result from the interaction of functional, ergonomic, and compositional factors and serve as an important element of the design concept of special clothing.

The study aims to analyze the evolution of coloristic solutions in military pilots' clothing and to determine the principles of forming its color structure within the context of contemporary design of special-purpose garments. The methodological basis of the research includes historical-comparative, system-structural, and analytical methods, which enabled tracing the transformation of the color design of flight uniforms. In addition, methods of artistic-compositional and design analysis were applied to identify functional and aesthetic patterns in the formation of color solutions for special clothing.

The scientific novelty of the study lies in the careful consideration of the coloristic formation of military pilots' clothing as a design object and in the determination of the functional and aesthetic principles for its color structure within the system of special clothing design. As a result, the main stages in the development of coloristics in military pilots' clothing have been identified, and the factors influencing the formation of its color structure have been determined. It is shown that color in the construction of flight clothing performs not only a decorative but also a functional role, providing camouflage properties, visual identification, and harmonization of the serviceman's appearance. The relationships among the operating conditions of flight clothing, environmental characteristics, and the color solutions used in modern protective equipment have been revealed. The obtained results can be applied in the practice of designing special and military clothing, as well as in scientific research on costume design, coloristics, and protective garment design.

Key words: *clothing design, special clothing, military pilots' clothing, coloristics, coloristic formation, design projecting, functional and aesthetic principles.*

Постановка проблеми. Колір, що є однією зі складових айдентики, неможливо розглядати поза умовами експлуатації виробів. Особливо це актуально при проєктуванні одягу військового призначення, який є потужним інструментом для створення ідентифікації, національної єдності та символіки. Колір є знаковою системою, що поєднує в собі художньо-естетичні властивості та водночас функціонально-утилітарні. Колористичне оформлення захисного одягу військового льотчика є функціонально обумовленим, співвідноситься з фоном місцевості за потреби ефективного маскування, сприяє гармонійному зовнішньому вигляду та формує візуальний образ військовослужбовця. Тому, потребує проведення аналіз еволюції колористичних рішень сучасних захисних комплектів одягу військових льотчиків, що зумовлює подальші пропозиції до формування

проектних рішень у контексті їх художньо-композиційних, колористичних та естетико-ергономічних характеристик.

Аналіз досліджень. Колір є одним із найважливіших інструментів в дизайні одягу, слугує підсвідомою візуальною підказкою, асоціативним аспектом та покликаний створювати бажаний психологічний і фізіологічний ефекти (Perryman, 2021). На початку ХХ ст. авіація лише зароджувалася як військова галузь – перші спроби застосування літальних апаратів у військових цілях датуються 1900-ми роками. З 1910-х років почалося поступове відокремлення військової авіації в окремий рід військ, що остаточно завершилось до кінця Першої світової війни (Army Aviation Museum Foundation, n.d.). Тож, перші військові льотчики не мали спеціального одягу, а використовували стандартну військову уніформу, зокрема артилерійську, каваперійську та піхотну з відповідним колористичним оформленням, адаптуючи її до умов польоту. Таким чином, перші зразки воєнної форми льотчиків, не мали єдиного колірного рішення, а забарвлювалися у типові відтінки збройних сил країни й доволі часто не повною мірою враховували вимоги до колористичного оформлення костюма. Серед яскравих прикладів уніформа французької армії, яка мала червоний відтінок, згодом була доповнена синьою шинеллю, а до 1915 року замінена формою сіро-блакитного відтінку із вилученням яскравих елементів (що робили військових надто помітними), а вже через три роки оновлена до захисного камуфляжу (Warfare History Network, 2012).

США наприкінці XVIII ст. також забезпечували армійців багатобарвною формою з контрастними білими та червоними елементами, в кінці XIX ст. в уніформі переважали більш універсальні стандартизовані сині відтінки, в 1902 році було презентовано сіро-коричневу уніформу хакі, а згодом однострій в сіро-оливковому кольорі (History Tools, 2024).

Армія Німеччини мала взірцевий вигляд й для використання в європейських країнах у 1910 році було впроваджено польову сіру форму, однак вона не була ефективною для інших регіонів, тож в подальшому була замінена на хакі уніформу (History Tools, 2024).

Зі зміною тактики ведення бою та на основі ретельного аналізу вимог до виробів військового призначення, вже в кінці XIX ст. та більш активно на початку ХХ ст. передові армії суттєво змінили колористичний устрій військового одягу та складових комплекту відповідно до виконуваних функцій та умов несення служби. Однак художньо-колористичний устрій виробів, як і інші складові військової справи не є сталим, тож в подальшому ще неодноразово піддавався змінам й постійно вдосконалювався у зв'язку з інноваційними розробками в галузі дизайну та технологій, матеріалознавства, цифровізації тощо.

Колористичне оформлення виробів для льотчиків на початку ХХ ст. було обумовлено доступністю матеріалів, а не відповідністю умовам польоту, несення служби, маскування та приналежністю до війська. Поширеними були природні кольори – коричневий та сірий різних відтінків, що превалювали у повсякденному одязі того часу.

Однак, необхідно зазначити, що історичний розвиток художньо-колористичного оформлення матеріалів для одягу та інших виробів військового призначення розпочався на початку XIX ст. в період малих колоніальних війн. Британська армія першою, в середині XIX ст. запровадила «непомітний» одяг відтінку хакі під час окупації Індії, оскільки червоні мундири, що слугували візитівкою англійців, були помітними на тлі місцевих ландшафтів та робили військових надто вразливими в ході воєнних дій. (Beyer, 2024; Heddels. The History of Khaki, 2019). Таким чином, в середині XIX ст. було вперше спроєктовано та офіційні введено обмундирування із захисними властивостями в кольорі хакі, що став широко поширеним військовим камуфляжем (Яценко, 2009: 56; Heddels. The History of Khaki, 2019) й надалі застосовувався більшістю армій та родами військ, зокрема Повітряними силам. Нововведення поширювалося поступово і армійці ще тривалий час забезпечувались червоними мундирами, проте вже в кінці XIX ст. перед другою англо-бурською війною в 1899 р., британська армія офіційно масово запровадила хакі, як основний відтінок уніформи військовослужбовців, до чого спонукали значні втрати серед особового складу обумовлені саме невідповідністю художньо-колористичного оформлення виконуваним завданням (Beyer, 2024). Перехід від контрастної уніформи до маскуючої та широке використання малопомітних камуфляжних матеріалів для виготовлення одягу військового призначення, було обумовлене насамперед вдосконаленням озброєння, що залишило яскраві та ошатні мундири виключно для парадного урочистого використання (Citizen Wolf, n.d.).

На початку ХХ ст. більшість передових армій світу, серед яких Велика Британія, Німеччина, США, країни Австро-Угорської імперії перейшли на використання маскуючого хакі, зелених,

коричневих та сірих кольорів різних відтінків для виготовлення не лише уніформи, а й маскування воєнної техніки, спорядження тощо, що особливо підсилилось впродовж Першої та Другої світових війн. Інші країни наслідували цей приклад та перейшли на використання малопомітних матеріалів для виготовлення виробів військового призначення. Одним із останніх, серед провідних крайн, маскувальний монохроматичний однострій запровадили в армії Франції, що було обумовлено значними втратами особового складу в ході битв. З винайденням хакі розпочалися глобальні зміни в уніформі та загалом у підході до дизайну захисного одягу для військових, зокрема льотчиків.

Перші маскувальні матеріали здебільшого були монохроматичними й наближеними за відтінком до переважаючого кольору навколишнього середовища і в роки Першої світової війни маскування стало важливою складовою тактики ведення збройної боротьби, тож камуфляж стрімко розвивався. Збройні сили Великої Британії віддали перевагу хакі, Німеччини – зелено-сірому, США – сіро-оливковому, Франції – коричнево-зеленому (The Emergence of Modern Military Uniform, 2022). У 1915 році було впроваджено матеріали з камуфляжними візерунками у вигляді великих плям різних відтінків та в подальшому з багатоколірними мікровізерунками із хаотичними абрисами, або чіткими геометричними формами, що стало значним прогресом й підвищило ефективність візуального маскування (Warfare History Network, 2012). До розробки дизайну камуфльованих візерунків були долучені художники для реалізації маскувальних властивостей бойового одностроюта гармонійного поєднання відтінків багатоколірного камуфляжу й узгодженого зовнішнього вигляду військових.

В цей період вироби з камуфльованих та однотонних маскувальних матеріалів різних відтінків набули широкого попиту серед населення. Всесвітньовідома компанія Levi Strauss & Co з 1905 року виготовляла одяг кольору хакі, зокрема популярні у той час штани «chinos», які часто обирали колишні військові та студенти коледжів, а в подальшому започаткувала окремий бренд Dockers, концепція якого базувалася на елементах мілітарі в поєднанні зі стилістикою smart casual (Beyer, 2024; Hartov, 2024). З 1915 року військовий камуфляж та його характерні принти також набули актуальності в різноманітних видах мистецтва та моді.

Мета статті полягає в аналізі еволюції колористичних рішень одягу військових льотчиків та у визначенні принципів формування його колористичної структури в системі дизайн-проєктування спеціального одягу. Дослідження спрямоване на виявлення взаємозв'язку між функціональними вимогами льотної діяльності, умовами експлуатації одягу та композиційно-естетичними характеристиками кольорових рішень, що формують цілісний візуальний образ льотної форми.

Виклад основного матеріалу. Історіографія льотного одягу часів Другої світової війни дозволяє встановити, що саме з 1940-х років розпочалося використання матеріалів для льотного одягу із мультихроматичним художньо-колористичним оформленням. Мультиколірні камуфляжні патерни в роки Першої світової війни були запроваджені до військово-повітряних сил, однак застосовувались виключно для колористичного оформлення повітряних суден. Перші камуфляжні вироби із паттерном Splittermuster-41 були запроваджені в Німеччині та призначалися для льотчиків-десантників (Imperial War Museums, 2023). Вони використовувалися не лише для захисту від виявлення в повітрі, а й в польових умовах.

По завершенню Другої світової війни лідером по розробці камуфляжу стала Німеччина, на оснащенні якої налічувалося близько 30 розробок різновидів камуфляжних матеріалів, проєктування яких було розпочато в довоєнний період та активно розвивалося впродовж війни (Psdinfo, 2023). Тогочасні розробки в подальшому лягли в основу паттернів, що досі використовується німецькою армією для виробів військового призначення. Саме в цей час концепція візуального «обману», що слугувала основою деформаційного військового камуфляжу, стала невід'ємною складовою сучасної військової тактики. Війна також стала поштовхом для поширення у повоєнний час бавовняного одягу кольору хакі й серед цивільного населення, зокрема серед жінок, чому сприяла наявність надлишку матеріалів, зміна повсякденного гардеробу на лаконічні та зручні в експлуатації вироби.

Іншими не менш поширеними монохроматичними камуфляжами, які володіють високою здатністю до маскування за визначених умов та широко застосовуються для дизайн-розробки сучасних виробів військового призначення, зокрема військових льотчиків є: олива (olive), сіра (тьмяна) олива (olive drab), зелена олива (olive green), койот (coyote brown), пісок (sand) тощо.

Відтінок олива (olive) був розроблений на базі хакі, має затемнений зелений в основі із жовтим підтоном та вкрапленням сірого, запроваджений в кінці XIX ст. японською армією (Perryman, 2021). Сіра (тьмяна) олива (olive drab) – тьмяний олив-

ково-зелений з коричневим відтінком та сірим підтоном, що в 1902 році був розроблений американцями на основі хакі та широко використовувався для колористичного оформлення елементів екіпірування, уніформи, військової техніки тощо. Варто зазначити, що в подальшому колір «olive drab» мав безліч варіацій та значно відрізнявся по тональності в залежності від виробника, що обумовлювалось використовуваними пігментами, видом та способом нанесення фарбника, фактурою поверхні матеріалу тощо. У 1942-1943 рр. відбулася модернізація й було розроблено відтінок «dark olive drab» (темний оливково-сірий) основною відмінністю якого стало впровадження спеціальних характеристик – зниженої видимості у ІЧ спектрі (Zaloga, 2002). «Olive drab» залишався офіційним кольором для виробів військового призначення США до 1981 р., допоки не був замінений багатоколірним камуфляжем «M81». Саме цей вітінок послугував базою для розробки різних варіацій мультиколірних камуфляжів та вважається одним із найбільш універсальних, оскільки вдало поєднує колір землі та листя в помірному кліматі, тому прийнятий як стандартний військовий відтінок багатьма країнами. «Olive drab» є одним із найбільш використовуваних відтінків при проєктуванні одягу для льотчиків військової авіації через свою універсальність та адаптивність до середовища. Ще одним актуальним відтінком для виробів військового призначення є зелена олива (olive green) – більш насичений камуфляжний варіант у порівнянні з «olive» та «olive drab» (Мамченко, 2025: 167).

Більш сучасною варіацією монохромного камуфляжу є койот (coyote brown) – відтінок землистого приглушеного коричневого з теплим тьмяно-жовтим або червонуватим підтоном, ефективно поєднується з природним середовищем, особливо в посушливих і пустельних регіонах. Колір «coyote» brown також бере свій початок у США й був розроблений в доповнення до сіро-оливкової уніформи для адаптації з пустельними та лісовими ландшафтами, враховуючи розширення місцевостей проведення військових операцій та їх особливостей. Даний відтінок спроєктований на основі принципу біоніки, шляхом відтворення природного забарвлення лугового вовка, який вміло адаптується до навколишньої місцевості

Поширеним також є колір пісок (sand), що охоплює діапазон бежевих та світло-коричневих відтінків, слугує основою переважної більшості мультиколірних камуфляжів підвиду «пустеля» і в даний час є актуальним серед Збройних сил по всьому світу.

Зазначені кольори та відтінки мають стійку асоціацію із сучасним військовим спорядженням, уніформою та є частиною ідентичності військових, а також підкреслюють важливість інновацій у задоволенні оперативних потреб.

Активний розвиток камуфляжу, саме як матеріалу комбінованого колористичного оформлення задля маскування, припав на 60-ті роки XX ст. (Psdinfo, 2023). Із розвитком оснащення, окрім візуального маскування, виникла нагальна потреба у маскуванні на різних спектральних рівнях з врахуванням особливостей несення служби. При колористичному рішенні матеріалів для виробів, поверхня яких може піддаватися спостереженню, необхідно враховувати ряд чинників, серед яких фон місцевості та географо-кліматичні характеристики, фізичні та оптичні властивості матеріалів тощо.

Окрім цього, з огляду на психологічний вплив кольору, існує думка, що обмундирування, військова техніка тощо із плямистим камуфляжним забарвленням надає військовим та їх озброєнню войовничого вигляду, певної таємничості та недосяжності, якісно виокремлює їх серед іншого населення й демонструє приналежність до особливої верстви.

Обгрунтований вибір маскувального візерунка для захисного одягу є вкрай важливим, оскільки за бойових умов неналежне використання камуфляжного одягу може працювати в зворотньому напрямі й демаскувати бійця наражаючи його на небезпеку.

Вибір маскувального принта безпосередньо залежить від умов, в яких працює військовослужбовець. Так, зокрема, під час розробки маскувального рисунку необхідно враховувати: географо-кліматичні характеристики; дистанцію та діапазон оптичної помітності; характеристику екіпірування бійця; специфічні умови використання (флуоресценції фону ландшафту); специфіку бойових завдань тощо; властивості текстильних матеріалів та технології їх фарбування; фізіологічні та психофізичні можливості людини, закони композиційної організації, різноманітні прийоми колористики та принципи кольорової гармонії, правила взаємодії кольорових сполучень для ефективної розбивки плям, узгодження їх форми та поєднання, роботи з контрастами тощо. Важливим є той факт, що універсального камуфляжу не існує – кожен вид патерну розроблений для ефективного маскування в конкретно визначених умовах з врахуванням ландшафту місцевості, пори року тощо.

Основний принцип роботи камуфляжних матеріалів базується на приховуванні військового шля-

хом розмиття та деформації контурів через контрастність плям, мімікрії, як імітації зовнішнього вигляду, зорових ілюзіях, що створюють ефект руху тощо (Psdinfo, 2023; King, 2014). Варто зауважити, що камуфляжні матеріали здатні приховувати на ближній відстані та на дальній, а ефективність паттерну залежить від форми плям/пікселів, їх контрастності та від обґрунтованого підбору колірної гами.

Важливим є взаємозв'язок масштабів і пропорцій плям візерунків із просторовим масштабом задіяного фону, тож окрему увагу приділено мультимасштабному камуфляжу, який бере свій початок в 1930-х роках в Німеччині, де науковці активно розвивала напрям розробки камуфляжних принтів. Принцип мультимасштабності, або фрактального камуфляжу є актуальним дотепер, його особливістю є комбінування візерунків (плям/пікселів) у двох чи більше масштабах, тобто поєднання мікровізерунків із макро в одному шаблоні, що суттєво ускладнює розрізнення об'єктів (Billock et al., 2008). Макровізерунки спрямовані порушувати загальні абриси основної форми, тоді як мікровізерунки в подальшому розмивають або деформують межі плям макровізерунків (StrikeHold, 2010). Даний вид камуфляжу є більш функціональним в порівнянні з одномасштабним, оскільки дрібні елементи краще маскують на ближніх відстанях, а великі – на дальніх. Сучасними прикладами такого виду камуфляжу є «MultiCam», «A-TACS», «Vegetata» тощо.

Більшість компаній-виробників камуфляжних принтів мають моделі камуфляжів з різноманітними колірними гамами для різних сезонів, умов місцевості та ландшафтів.

Камуфляж бойового обмундирування відрізняється в залежності від підроздлів та родів військ. У Збройних Силах України використовуються наступні камуфляжні принти: загальновійськовий «ММ-14» (до п'яти кольорів); «VARAN» (до семи кольорів); «ММ-16 F» (до п'яти кольорів). Наразі офіційним камуфляжем військовослужбовців ЗСУ, зокрема військових льотчиків Повітряних сил, є 5-колірний цифровий деформаційний військовий камуфляж «ММ-14». Офіційна назва є акронімом від «малюнок маскувальний зразка 2014 року». Колористичне оформлення паттерну базується на світло-бежевому відтінку із плямами, які складаються з пікселів (квадратів) темного болотяно-зеленого, сіро-зеленого, темно-сірого та світло-зеленого відтінків (Militaria.pl, n.d.). Зазначені відтінки при дотриманні систематизованої комбінації ускладнюють розрізнення чіткого силуету військовослужбовця та забезпечують достатній рівень маскування.

Основні різновиди сучасних колористичних оформлень текстильних матеріалів та основні види камуфляжних принтів надані в таблиці 1.

Однак, необхідно наголосити, що більшість технологій фарбування не можуть забезпечити здатність камуфляжу до самоадаптації особливо за специфічних умов ведення бою, що є поштовхом до експериментальних розробок матеріалів з новітнім художньо-колористичним оформленням, різноманітними просоченнями та покриттями, впровадження 3D-камуфляжу на основі прийомів оптичних ілюзій тощо.

Зауважимо, що саме для захисного одягу льотчиків військової авіації важливим є колористичне оформлення не лише лицьової сторони одягу, а й зворотної, що також є функціонально обумовленим. Традиція оформлення льотних курток сигнальною яскраво-помаранчевою підкладкою для швидкого розпізнання на дружній території та порятунку пошуково-рятувальною командою при необхідності аварійного покидання літака, бере свій початок у 1963 році з модернізації легендарної куртки-бомбера та розробки моделі «MA-1 Alpha», спроєктованої для військових льотчиків винищувачів ВПС США.

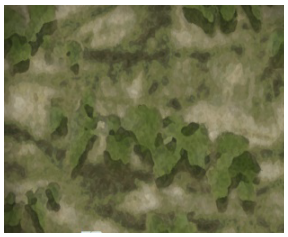
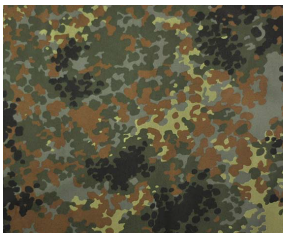
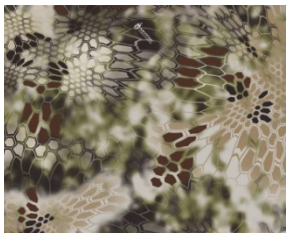
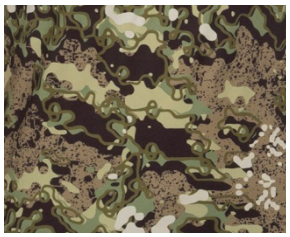
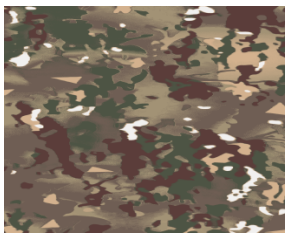
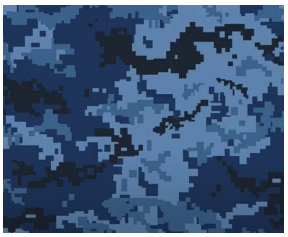
З огляду на специфічні умови виконання польотів та можливість швидкої зміни навколишнього середовища на гірську чи водну місцевість, ліс, пустелю тощо, що обґрунтовує характерні зміни ландшафту місцевості та інших параметрів, використання камуфляжних матеріалів при проєктуванні виробів для льотчиків військової авіації не у всіх країнах набуло широкого поширення, однак для окремих підрозділів повітряних сил запроваджений саме мультиколірний маскувальний одяг та інші вироби.

Вибір художньо-колористичного оформлення льотного одягу та спорядження також має історичне підґрунтя та обумовлений усталеними стандартами й асоціативністю, що допомагає підтримувати не лише регламентований зовнішній вигляд бійців повітряних сил, а й посилювати образність військового льотчика.

За результатами аналізу художньо-колористичного оформлення екіпірування льотчиків можна зазначити, що мультихроматичний камуфляж використовується в обмундируванні льотчиків військової авіації у багатьох країнах світу, зокрема передових – США, Німеччини, Королівських ВПС Великої Британії, а також України, Румунії, окремих підрозділів ВПС Польщі тощо. Камуфляжні багатоколірні паттерни розроблені для забезпе-

Таблиця 1

Різновиди камуфляжних паттернів для виробів військового призначення

Монохроматичні маскувальні кольори			
Khaki	Sand	Olive Drab	Coyote Brown
Мультихроматичні маскувальні паттерни			
			
Digital Vegetato (Італія, 2004 р.)	A-Tacs FG Folliage Camo (США, компанія DCS, 2011 р.)	MultiCam (США, компанія Crye Precision, 2002 р.)	Flecktarn (Німеччина, компанія Marquardt & Schulz, розроблено в 1976 р., впроваджено в 2010 р.)
			
Kryptek Highlander (США, компанія Kryptek, 2012 р.)	MAPA (Польща, розроблений у 2012 р. реалізований Maskpol у 2017 р.)	BME (Франція, 2022 р.)	Xingkong (Starry sky) (Китай, 2019 р.)
Українські різновиди камуфляжу			
			
ММ-14 Український піксель, лісова версія (Україна, 2014 р.)	ММ-16 F Український піксель, морська версія (Україна, 2016 р.)	Варан (Україна, компанія P1G 2014 р.)	Жаба степова (Україна, компанія P1G, 2012 р.)
Жаба польова (Україна, компанія P1G, 2012 р.)	Хижак (Україна, компанія Combat СпН, 2013 р.)	Дубовий ліс (Україна, 1997 р.)	MaWKa Camo (Україна, компанія Velmet, 2019 р.)

чення маскування за різноманітних умов та сприяють безпеці льотчиків, підвищенню ефективності їх бойових дій та забезпечують можливість виживання в разі виникнення аварійної ситуації та катапультуванні.

Як зазначалося вище, Україна є однією із країн, де речове забезпечення льотчиків складають вироби із камуфляжними мультиколірними паттернами, зокрема деформаційним піксельним багатоколірним камуфляжем вітчизняної розробки ММ-14, а також поширеними є MultiCam. Однак, варто зазначити, що українські Повітряні сили наразі знаходяться на перехідному етапі, тож зовнішній вигляд військових льотчиків не є єдиним та може різнитися залежно від підрозділу, використовуваного літального апарату тощо. Відмінність екіпірування військових льотчиків також обумовлена переходом на стандарти НАТО.

Таким чином, колористика виробів для льотчиків військової авіації є насамперед функціонально обумовленою та обгрунтовується умовами виконання польоту, культурними та історичними особливостями. Зміна колористичного оформлення екіпірування льотчиків є відображенням еволюції функціоналу, тактики та технологій – від шкіри та хутра й естетики поч. XX ст. – до адаптивного, малопомітного й технологічно складного одягу XXI ст.

Варто зауважити, що наявні перехідні періоди, коли льотчикам дозволено використовувати декілька варіантів обмундирування за колористичним та конструктивним устроєм. Однак професійний зовнішній вигляд військових є значущим, тож збройні сили прагнуть до уніфікації образу, єдиного художньо-композиційного устрою та впізнаваної ідентичності. За результатами аналізу художньо-колористичного оформлення матеріалів для виробів військового призначення, автором (Мамченко, 2025: 173-174) запропоновано типологію різновидів камуфляжних принтів за місцевістю, сезонністю та умовами використання, кількістю кольорів, видом малюнку, взаємодією із електромагнітним спектром, способом розробки паттерну, масштабністю. Проведений аналіз художньо-колористичного оформлення екіпірування льотчиків військово-повітряних (повітряних) сил передових армій дозволив визначити, що більшість льотчиків ВПС (ПС) США, Німеччини, Великої Британії та України мають у використанні комплекти обмундирування як в однотонному колористичному, а також в мультиколірному камуфляжному рішенні. Спостерігаємо переважання в моно- та мультихроматичних маскувальних матеріалах здебільшого зелено-оливкових та тьмяно-оливкових відтінків, а також бежево-коричневого для використання в посушливих місцевостях.

Висновки. На основі літературних джерел і візуального аналізу виробів захисного комплекту для льотчика військової авіації в українському та міжнародному контексті структуровано основні етапи історичного розвитку художньо-колористичного оформлення. Систематизовано різновиди мультихроматичних камуфляжних принтів за місцевістю, сезонністю та умовами використання, кількістю кольорів, видом малюнку, взаємодією із електромагнітним спектром, способом розробки паттерну, масштабністю та описано їх типи. Вказано на специфічні вимоги до маскувального рисунку та його проєктування. Зазначено, що основний принцип роботи камуфляжних матеріалів базується на приховуванні шляхом розмиття та деформації контурів через контрастність плям, мімікрії, як імітації зовнішнього вигляду, зорових ілюзіях, що створюють ефект руху тощо. Зауважено, що камуфляжні матеріали здатні працювати на ближній та дальній відстанях, а ефективність паттерну залежить від форми плям/пікселів, їх контрастності та від обґрунтованого підбору колірної гами.

Наочно представлено інформаційну базу різновидів художньо-колористичного оформлення моно- та мультихроматичних камуфляжних принтів матеріалів для виробів військового призначення в українському та міжнародному контекстах. Спільними ознаками моно- та мультихроматичних маскувальних матеріалах є здебільшого зелено-оливкові та тьмяно-оливкові відтінки, а також бежево-коричневі для використання в посушливих місцевостях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Види камуфляжу та їх використання. *Militaria.Pl.* URL: https://militaria.pl/ua/porady/vidy-kamufliazu-ta-yikh-vykorystannia (дата звернення: 05.02.2023 р.)

2. Камуфляж – (майже) всі види і забарвлення. *Psdinfo*. 2023. URL: https://www.psdinfo.pro/post/камуфляж-майже-всі-види-і-забарвлення (дата звернення: 27.10.2023 р.)

3. Мамченко Я.О. Дизайн військового одягу для льотчиків: еволюція, типології, проєктні практики : дис. … д-ра філософії : 022 Дизайн. Київ, 2025. 390 с.

4. Яценко Н.О. Формування назв військового одягу в українській мові: монографія. Київ, Інститут української мови: Вид. дім Дмитра Бураго, 2009. 179 с.

5. Beyer A. Your khaki pants have a history that may surprise you. *National Geographic*. 2024. URL: https://www.nationalgeographic.com/history/article/surprising-colonial-history-khakis (дата звернення: 16.08.2024)

6. Billock V.A., Cunningham D.W., Tsou B.H. What Visual Discrimination of Fractal Textures Can Tell Us About Discrimination of Camouflaged Targets. Human Factors Issues in Combat Identification Workshop, Gold Canyon, Arizona, May 13, 2008. P. 99–112.

7. Hartov O. A Brief History of Khakis and Chinos. *Analog Shift*. 2024. URL: https://www.analogshift.com/blogs/transmissions/khakis-chinos-history (дата звернення: 08.11.2024)

8. History of Army Aviation. *Army Aviation Museum Foundation*. URL: https://www.armyaviationmuseum.org/heritage/discover/ (дата звернення: 09.03.2023)

9. Khaki: The First Widespread Military Camouflage. *Warfare History Network*. URL: https://warfarehistorynetwork.com/article/khaki-the-first-widespread-military-camouflage/ (дата звернення: 08.07.2023)

10. King A. The digital revolution: camouflage in the twenty-first century. *Millennium: Journal of International Studies*. 2014. Vol. 42, No. 2. P. 397–424. DOI: https://doi.org/10.1177/0305829813512885.

11. Making Sense of Digital Camouflage. *StrikeHold.* 2010. URL: https://web.archive.org/web/20121130142620/http://www.strikehold.net/2010/04/04/making-sense-of-digital-camouflage/ (дата звернення: 05.05.2024 р.)

12. Military Olive: Designed to blend in, re-designed to stand out. *Citizen Wolf*. URL: https://www.citizenwolf.com/blogs/news/military-olive-re-designed-to-stand-out (дата звернення: 26.09.2023)

13. Perryman L. The Colour Bible. London : Octopus Books / Ilex, 2021. 320 p.

14. The Emergence Of Modern Military Uniform. 2022. URL: https://ua.yzjmilitary.com/news/the-emergence-of-modern-military-uniform-53431806.html (дата звернення: 23.08.2024)

15. The History of Khaki: Anything But Drab. URL: https://www.heddels.com/2019/05/history-khaki-anything-drab/ (дата звернення: 21.08.2023)

16. Uniforms and insignia. Smock, Jump, M1942 Fallschirmschützenbluse: Paratrooper's, Fallschirmjäger**.** *Imperial War Museums.* URL: https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30095389 (дата звернення: 26.10.2023)

17. Uniforms of World War I: The Clothes That Made the Men. *History Tools. URL:* https://www.historytools.org/stories/uniforms-of-world-war-i-the-clothes-that-made-the-men (дата звернення: 05.09.2024)

18. Zaloga S. Olive Drab. *Military Modelling*. 2002. URL: https://mojobob.com/stuff/Zaloga%20-%20Olive%20Drab.pdf (дата звернення: 13.07.2023)

REFERENCES

1. Vydy kamufliazhu ta yikh vykorystannia [Types of camouflage and their use] (n.d.). URL: https://militaria.pl/ua/porady/vidy-kamufliazu-ta-yikh-vykorystannia [in Ukrainian].

2. Kamufliazh – (maizhe) vsi vydy i zabarvlennia [Camouflage – (almost) all types and colours] (n.d.). URL: https://www.psdinfo.pro/post/камуфляж-майже-всі-види-і-забарвлення [in Ukrainian].

3. Mamchenko, Ya. O. (2025). Dyzain viiskovoho odiahu dlia lotchykiv: evoliutsiia, typolohii, proiektni praktyky [Design of military clothing for pilots: evolution, typologies, design practices]. PhD dissertation. Kyiv. 390 p. [in Ukrainian].

4. Yatsenko, N. O. (2009). Formuvannia nazv viiskovoho odiahu v ukrainskii movi [Formation of the names of military clothing in the Ukrainian language] Kyiv: Instytut ukrainskoi movy NAN Ukrainy; Vyd. dim Dmytra Buraho, 179 p. [in Ukrainian].

5. Beyer, A. (2024). Your khaki pants have a history that may surprise you. National Geographic. URL: https://www.nationalgeographic.com/history/article/surprising-colonial-history-khakis

6. Billock, V. A., Cunningham, D. W., & Tsou, B. H. (2008). What visual discrimination of fractal textures can tell us about discrimination of camouflaged targets In Human Factors Issues in Combat Identification Workshop. Gold Canyon, Arizona, 99–112.

7. Hartov, O. (2024). A Brief History of Khakis and Chinos. URL: https://www.analogshift.com/blogs/transmissions/khakis-chinos-history

8. History of Army Aviation. Army Aviation Museum Foundation (n.d.). URL: https://www.armyaviationmuseum.org/heritage/discover/

9. Khaki: The First Widespread Military Camouflage. Warfare History Network (n.d.). URL: https://warfarehistorynetwork.com/article/khaki-the-first-widespread-military-camouflage/

10. King, A. (2014). The digital revolution: camouflage in the twenty-first century. Millennium: Journal of International Studies, 42(2), 397–424. DOI: https://doi.org/10.1177/0305829813512885

11. Making Sense of Digital Camouflage (2010). URL: https://web.archive.org/web/20121130142620/http://www.strikehold.net/2010/04/04/making-sense-of-digital-camouflage/

12. Military Olive: Designed to blend in, re-designed to stand out (n.d.). URL: https://www.citizenwolf.com/blogs/news/military-olive-re-designed-to-stand-out

13. Perryman, L. (2021). The Colour Bible. London: Octopus Books / Ilex.

14. The Emergence of Modern Military Uniform (2022). URL: https://ua.yzjmilitary.com/news/the-emergence-of-modern-military-uniform-53431806.html

15. The History of Khaki: Anything But Drab (n.d.). URL: https://www.heddels.com/2019/05/history-khaki-anything-drab/

16. Uniforms and insignia. Smock, Jump, M1942 Fallschirmschützenbluse: Paratrooper's, Fallschirmjäger. Imperial War Museums (n.d.). URL: https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30095389

17. Uniforms of World War I: The Clothes That Made the Men. History Tools (n.d.). URL: https://www.historytools.org/stories/uniforms-of-world-war-i-the-clothes-that-made-the-men

18. Zaloga, S. (2002). Olive Drab. Military Modelling. URL: https://mojobob.com/stuff/Zaloga%20-%20Olive%20Drab.pdf

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.012:659.126:338.48-6(477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-9

Оксана МЕЛЬНИК,
orcid.org/0000-0002-1579-6705
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри візуального дизайну і мистецтва
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) o.melnyk@hotmail.com

Ярослав МИЦЮК,
orcid.org/0009-0009-2418-3810
студент ІІ курсу магістратури
Інституту архітектури та дизайну Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) yaricksons.work@email.com

ВІЗУАЛЬНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Стаття присвячена дослідженню дизайну візуальної ідентифікації об'єктів культурного туризму України у контексті репрезентації регіональної ідентичності. Актуальність теми визначається потребою формувати впізнаваний і змістовно обґрунтований образ культурних локацій у сучасному візуальному середовищі, де конкуренція між туристичними об'єктами постійно зростає, а візуальна комунікація відіграє дедалі важливішу роль у взаємодії з аудиторією.

Особливу увагу зосереджено на зв'язку між графічними рішеннями та характерними візуальними ознаками регіону, які формують уявлення про його культурну специфіку та впливають на сприйняття об'єкта у публічному просторі. Мета статті полягає у визначенні особливостей формування візуальної ідентифікації об'єктів культурного туризму та окресленні принципів, що забезпечують її відповідність локальному контексту, змістову виразність і впізнаваність. Методологічну основу дослідження становлять теоретичний, системний, порівняльно-візуальний та семіотичний підходи, що дозволяють розглядати айдентику як засіб візуальної комунікації, пов'язаний із культурними значеннями. На основі зазначених підходів здійснено аналіз прикладів візуальної ідентифікації об'єктів культурного туризму України та застосовано систему аналітичних параметрів, зокрема форму, колір, композицію та іконографію. Це дало змогу розглядати айдентику як цілісну систему візуальної комунікації. Водночас розглянуто регіональну ідентичність як соціокультурне явище та способи її відображення у візуальних засобах і графічних практиках.

Отримані результати свідчать, що ефективність візуальної ідентифікації об'єктів культурного туризму залежить від відповідності місцю, узгодженості елементів, здатності формувати впізнаваний образ і передавати зміст через узагальнені графічні форми. Використання універсальних або суто ілюстративних рішень знижує виразність і ускладнює ідентифікацію, тоді як інтерпретаційний підхід дозволяє глибше розкрити зміст і сформувати стійкі асоціативні зв'язки.

У підсумку візуальна ідентифікація розглядається як системний інструмент візуальної комунікації, що забезпечує репрезентацію об'єкта культурного туризму через узгоджену сукупність графічних засобів і смислових акцентів. Вона формує цілісний образ об'єкта, сприяє його впізнаваності та забезпечує адекватне включення у локальний візуальний контекст.

Ключові слова: *візуальна ідентифікація, регіональна ідентичність, об'єкти культурного туризму, візуальні коди, айдентика, дизайн.*

Oksana MELNYK,
orcid.org/0000-0002-1579-6705
PhD in Art history,
Associate Professor at the Department of Visual Design and Art
Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) o.melnyk@hotmail.com

Yaroslav MYTSIUK,
orcid.org/0009-0009-2418-3810
2nd year master's student
Institute of Architecture and Design of the Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) yaricksons.work@gmail.com

DESIGN OF VISUAL IDENTITY OF TOURIST AND CULTURAL TOURISM OBJECTS OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF REGIONAL IDENTITY REPRESENTATION

The article focuses on the study of visual identity design of cultural tourism objects in Ukraine in the context of regional identity representation. The relevance of the topic is determined by the need to create recognizable and conceptually grounded images of cultural locations within the contemporary visual environment, where competition among tourist sites continues to intensify.

Particular attention is given to the relationship between graphic design solutions and the characteristic visual features of a region that shape the perception of its cultural specificity and influence how the object is perceived in the public space. The aim of the article is to identify the key features of visual identity formation for cultural tourism objects and to outline the principles that ensure its correspondence to the local context, semantic expressiveness, and recognizability.

The study is based on a комплексний approach that includes the analysis of visual identity through such parameters as form, color, composition, and iconography. This makes it possible to consider visual identity as an integrated system of visual communication. The paper also examines regional identity as a socio-cultural phenomenon and the ways it is reflected through visual means.

The results indicate that the effectiveness of visual identity in cultural tourism depends on its correspondence to place, coherence of elements, ability to create a recognizable image, and capacity to convey meaning through generalized graphic forms. The use of universal or purely illustrative solutions reduces expressiveness and complicates identification, whereas an interpretative approach allows for a deeper articulation of content and creates stronger associative links.

In conclusion, visual identity is not only a design tool but also a means of communication that shapes a coherent image of a cultural tourism object and ensures its adequate representation in the contemporary cultural environment.

Key words: *visual identity, regional identity, cultural objects, visual codes, design.*

Постановка проблеми. Об'єкти культурного туризму, до яких належать історичні пам'ятки, музеї, культурні ландшафти, подієві простори та інші локації збереження й публічної репрезентації культурної і природної спадщини, сьогодні виступають важливими носіями образу території. Саме через них відбувається первинне знайомство з регіоном, формуються уявлення про його історію, характер і культурну своєрідність, а також його просторову та ландшафтну специфіку. У цьому процесі дедалі більшого значення набуває спосіб візуального представлення об'єкта у комунікаційному середовищі, яке виконує не лише функцію навігації чи рекламного супроводу, а й формує цілісний образ локації, через який вона стає впізнаваною та конкурентною у культурному й туристичному просторі. Водночас в Україні значна кількість об'єктів культурного туризму, попри високий історичний і туристичний потенціал, залишається недостатньо представленою у візуальному середовищі. У практиці їхнього візуального оформлення часто спостерігається відсутність цілісної графічної системи, несистемне використання шрифтів і кольорів, а також застосування універсальних символів, що не відображають локальної специфіки. Такі підходи не забезпечують належного рівня впізнаваності та не формують стійких асоціацій із конкретним місцем.

Подібна ситуація простежується у візуальній ідентифікації музейних установ, де графічні рішення нерідко обмежуються формальним відтворенням архітектурних елементів без глибшого змістового опрацювання. У результаті візуальні знаки залишаються описовими, але не набувають достатньої виразності та не виконують повною мірою комунікаційної функції.

Отже, відсутність цілісної візуальної ідентифікації ускладнює взаємодію з аудиторією, знижує рівень впізнаваності об'єктів культурного туризму та обмежує можливості репрезентації їхньої регі-

ональної специфіки. У цьому контексті розробка обґрунтованих підходів до формування візуальної ідентифікації постає як необхідна умова їх ефективного функціонування у сучасному культурному та туристичному середовищі.

Аналіз досліджень. У сучасних наукових працях проблематика візуальної ідентифікації розглядається у кількох взаємопов'язаних напрямах, зокрема у межах досліджень музейної комунікації, брендингу територій та культурного туризму. Така багатовекторність підходів зумовлює необхідність їх системного узагальнення.

Передусім варто звернутися до досліджень музейної айдентики, у яких візуальний образ розглядається як складова комунікаційної стратегії установи. Зокрема, у працях І. Яковець (2020) та Н. Литвинюк (2021) підкреслюється важливість формування цілісної візуальної системи, що відповідає змісту експозиції та культурному контексту музею. У дослідженнях Ж. Денисюк (2018) музей розглядається як комунікаційний простір, у якому візуальні засоби відіграють провідну роль у передачі змісту та організації взаємодії з відвідувачем.

Водночас у зарубіжних дослідженнях музейної комунікації акцент зміщується на роль візуальних засобів у формуванні досвіду відвідувача та інтерпретації змісту експозиції (Hooper-Greenhill, 2000). Таким чином, музейна айдентика постає не лише як елемент візуального оформлення, а як інструмент смислотворення.

Водночас у межах досліджень брендингу територій візуальна ідентифікація розглядається як інструмент позиціонування та формування впізнаваного образу локації. У працях J.-N. Kapferer (2012) наголошується на важливості узгодженості елементів айдентики як основи довіри до бренду, що є релевантним і для культурних об'єктів. Крім того, у дослідженнях національного та культурного брендингу підкреслюється необхідність поєднання візуальної форми зі змістовим наповненням образу (Гачкевич, 2021). Отже, у цьому напрямі візуальна ідентифікація розглядається передусім як засіб комунікації та репрезентації.

У сфері культурного туризму об'єкти культурної спадщини розглядаються як складова туристичної інфраструктури та важливий ресурс формування образу території. У монографії І. Я. Кулиняк, О. І. Карого, С. В. Огінок-Копильчак та Ю. Г. Бондаренко (2025) культурний туризм визначається як система взаємодії культурних ресурсів і туристичної діяльності, у межах якої особливого значення набуває їх публічна презентація. У цьому контексті візуальні засоби виступають одним із ключових інструментів репрезентації об'єктів.

Теоретичне підґрунтя дослідження формують праці, присвячені культурній пам'яті та ідентичності. Зокрема, J. Assmann розглядає пам'ять як механізм збереження і трансляції культурних смислів через символічні форми, тоді як Л. Нагорна підкреслює її роль у формуванні колективної та регіональної ідентичності. Відповідно, ці підходи дозволяють розглядати візуальну ідентифікацію як спосіб актуалізації культурного змісту у сучасному середовищі.

Попри наявність значної кількості досліджень, слід зазначити, що більшість із них зосереджена або на комерційному брендингу, або на музейній комунікації. Водночас питання інтеграції регіональної ідентичності у дизайн візуальної ідентифікації об'єктів культурного туризму залишається недостатньо розробленим. Саме це зумовлює необхідність комплексного підходу, що поєднує інструменти графічного дизайну, концепції культурної пам'яті та практики туристичної репрезентації. Методологічну основу дослідження становлять теоретичний, системний, порівняльно-візуальний і семіотичний підходи, які дають змогу проаналізувати айдентику культурних об'єктів як засіб візуальної комунікації та носій регіональних культурних смислів.

Мета статті – визначити особливості дизайну візуальної ідентифікації туристично-культурних об'єктів України у контексті репрезентації регіональної ідентичності шляхом дослідження взаємозв'язку локальних культурних особливостей територій і сучасних дизайнерських підходів до створення цілісного образу об'єкта.

Виклад основного матеріалу. Передусім доцільно окреслити зміст поняття «об'єкти культурного туризму», яке використовується у цьому дослідженні як базове. У науковій літературі воно трактується як сукупність матеріальних і нематеріальних культурних ресурсів, що виступають об'єктами туристичного інтересу та забезпечують пізнання культурної спадщини території. Зокрема, у дослідженнях культурного туризму підкреслюється, що такі об'єкти функціонують як засоби презентації історико-культурного середовища та формування образу території у свідомості відвідувача (Кулиняк та ін., 2025).

У межах цього дослідження під об'єктами культурного туризму пропонується розуміти просторово локалізовані об'єкти або середовища, що мають історичну, культурну чи символічну цінність і функціонують як точки туристичного інтересу, у межах яких відбувається інтерпретація та трансляція культурних смислів. До них

належать музеї, історико-архітектурні комплекси, виставкові простори та інші локації, пов'язані з репрезентацією культурної спадщини.

У цьому контексті музей постає як один із ключових типів об'єктів культурного туризму, оскільки поєднує функції збереження, інтерпретації та комунікації історичної пам'яті. Його слід розглядати не лише як місце експонування, а як комунікаційне середовище, у якому візуальні засоби відіграють визначальну роль у формуванні уявлення про зміст експозиції. Відповідно, візуальна ідентифікація виступає інструментом організації цього процесу та задає спосіб взаємодії з аудиторією. Візуальна ідентифікація формує перший рівень сприйняття об'єкта, визначає його впізнаваність і створює початкове уявлення про зміст та характер установи. Вона впливає на очікування відвідувача ще до безпосереднього контакту з експозицією, а тому її функція виходить за межі декоративного оформлення. Ефективність айдентики визначається здатністю поєднувати формальні характеристики з культурним змістом і відповідати контексту середовища.

Змістовою основою візуальної ідентифікації музею виступає регіональна ідентичність, яка формується на перетині історичної пам'яті, культурної спадщини та соціальних процесів. У дизайні вона проявляється через характерні візуальні ознаки регіону, до яких належать архітектурні форми, просторові структури, орнаментальні мотиви, колористика та образи, пов'язані з історичним і культурним контекстом території. Їх інтерпретація у графічній формі дозволяє створити зв'язок між сучасною візуальною мовою та локальною специфікою.

Для дослідження візуальної ідентифікації об'єктів культурного туризму застосовано комплексний підхід, що передбачає аналіз за такими параметрами, як форма, колір, композиція та іконографія. Така модель дозволяє розглядати айдентику як систему, у якій кожен елемент виконує як візуальну, так і смислову функцію.

Аналіз візуальної ідентифікації музейних установ України виявляє кілька характерних підходів. Зокрема, у візуальній ідентифікації Національного музею історії України використано силуетне зображення мосту, що безпосередньо відсилає до архітектурної форми об'єкта (Рис. 1, 2). За формою логотип є лаконічним і впізнаваним, колористика стримана, композиція врівноважена, а іконографія має прямий описовий характер. Водночас такий підхід обмежує можливості глибшої інтерпретації змісту.

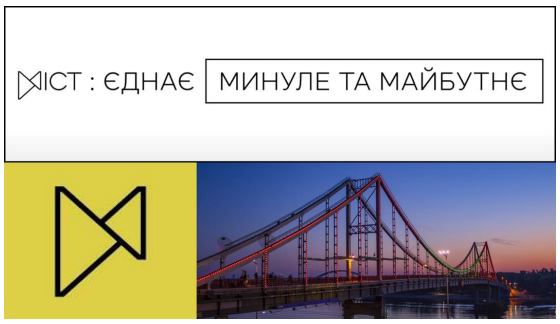


Рис. 1. Образ моста у логотипі Національного музею історії України

(Джерело: Васильєва В., Горовенко С., 2020)

Рис. 2. Використання візуальної ідентифікації Національного музею історії України в сувенірній продукції

(Джерело: Васильєва В., Горовенко С., 2020)

У айдентиці Львівського історичного музею, візуальна мова логотипа спирається на традиційні історичні форми. У цьому випадку ключову роль відіграє форма шрифта в логотипі, колір виконує допоміжну функцію, композиція є статичною, а іконографія мінімалістична, та зосереджена на відтворенні архітектурних елементів. Таке візуальне рішення підкреслює автентичність установи, однак залишається переважно описовим та узагальненим (Рис. 3, 4).

ЛЬВІВСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ

Рис. 3. Логотип Львівського історичного музею

(Джерело: https://www.lhm.lviv.ua/home.html, 2020)

Рис. 4. Дизайн обкладинки видання Львівського історичного музею

(Джерело: https://play.google.com/store/books/details?id=JaLjEAAAQBAJ, 2023)

Інший підхід реалізовано у візуальній ідентифікації Національного музею Голодомору-геноциду, де переважає символічна та узагальнена графічна мова. Форма логотипу є мінімалістичною, поєднує в собі ідею відображення колоска, як символу голодомору, водночас це зображення вогню, як символу пам'яті про трагічні події в історії України.

Колористика обмежена та емоційно стримана, композиція побудована на контрасті та ритмі, а іконографія має метафоричний характер. У цьому випадку візуальне рішення не відтворює об'єкт безпосередньо, а формує простір для метафоричної інтерпретації змісту (Рис. 5, 6).

Рис. 5. Логотип Національного музею голодомору (Сергій Мішакін,2018)

Порівняння наведених прикладів показує, що ефективність візуальної ідентифікації визначається не складністю графічної форми, а ступенем її відповідності культурному контексту та здатністю передавати зміст через узагальнені засоби. Рішення, що поєднують локальні візуальні ознаки з їх сучасною інтерпретацією, формують більш стійкі асоціації та забезпечують вищий рівень впізнаваності.

Рис. 6. Образ-архетип колоска у візуальній ідентифікації Національного музею Голодомору-геноциду (Сергій Мішакін,2018)

Узагальнення виявлених закономірностей дозволило виокремити принципи формування візуальної ідентифікації туристично-культурних об'єктів, оскільки саме вони визначають її ефективність як інструменту комунікації. На відміну від універсальних підходів у графічному дизайні, у цьому випадку принципи мають бути безпосередньо пов'язані з культурним контекстом, змістом об'єкта та специфікою його сприйняття аудиторією.

Ключовим є принцип відповідності, який передбачає опору на локальний історико-культурний контекст. Йдеться не лише про використання впізнаваних символів чи архітектурних мотивів, а про глибше осмислення середовища, у якому функціонує об'єкт. Візуальна ідентифікація має враховувати історичні наративи, культурні асоціації та символічні значення, притаманні конкретній території. Саме така відповідність дозволяє уникнути узагальненості та формує зв'язок між об'єктом і його контекстом. У випадках, коли айдентика не спирається на локальні особливості, вона втрачає унікальність і стає взаємозамінною.

Принцип впізнаваності визначає здатність візуальної системи формувати чіткий і відмінний образ. Впізнаваність досягається не лише через простоту або лаконічність форми, а через послідовне використання характерних елементів, які закріплюються у свідомості аудиторії. У контексті туристично-культурних об'єктів цей принцип набуває особливого значення, оскільки конкуренція між локаціями зростає, і саме візуальний образ часто стає вирішальним фактором вибору.

Принцип інтерпретації спадщини, дозволяє відрізнити ефективну айдентику від суто ілюстративної. Замість прямого відтворення об'єкта або його елементів, дизайн має переосмислювати їх і трансформувати у сучасну візуальну форму. Такий підхід дозволяє працювати не лише з буквальним змістом, а з асоціативним полем, створюючи багаторівневу систему значень. Саме інтерпретація забезпечує глибину сприйняття і робить айдентику більш стійкою у часі.

У цьому контексті важливою є також семантична насиченість, яка визначає, наскільки візуальна форма здатна передавати зміст. Вона досягається через продумане використання символів, кольорів і композиційних рішень, що мають культурне або історичне підґрунтя. Візуальна система повинна не лише виглядати цілісно, а й «говорити»: викликати асоціації, емоції та сприяти інтерпретації.

Принцип цілісності візуального наративу та системності, передбачає узгодженість усіх елементів айдентики та їх здатність функціонувати як єдина структура. У туристично-культурному середовищі це особливо важливо, оскільки айдентика застосовується у різних форматах: від навігації у просторі до цифрових платформ. Відсутність системності призводить до розпорошення образу і зниження ефективності комунікації.

Поряд із цим одним з основних залишається універсальний принцип комунікативності, що визначає доступність і зрозумілість візуального повідомлення. Айдентика має бути зрозумілою для різних аудиторій, зокрема для іноземних відвідувачів, що передбачає певний рівень універсальності без втрати локальної специфіки. Баланс між цими аспектами є ключовим для ефективної візуальної комунікації.

Таким чином, візуальна ідентифікація туристично-культурних об'єктів постає як складна система, що поєднує культурні смисли, дизайнерські рішення та комунікаційні стратегії. Її ефективність визначається здатністю відображати специфіку місця, формувати впізнаваний образ і забезпечувати змістовну взаємодію з аудиторією.

Висновки. У результаті дослідження уточнено зміст поняття «об'єкти культурного туризму» та запропоновано підхід до його трактування як окремої категорії у межах дизайну та візуальної комунікації. Показано, що такі об'єкти доцільно розглядати не лише як фізичні локації, а як середовища, у яких поєднуються матеріальні та нематеріальні складові й формується досвід взаємодії з культурним контекстом.

Встановлено, що візуальна ідентифікація виконує функцію інтерпретації та репрезентації цих об'єктів у сучасному середовищі. Її ефективність визначається здатністю поєднувати форму і зміст, забезпечувати впізнаваність і водночас відображати локальну специфіку.

Застосування багаторівневого підходу до аналізу дозволило виявити характерні особливості візуальних рішень об'єктів культурного туризму. Зокрема, домінування формально стриманих рішень без достатнього семантичного опрацювання знижує їхню виразність, тоді як використання локальних візуальних кодів сприяє формуванню більш цілісного і змістовного образу.

На основі отриманих результатів сформульовано принципи візуальної ідентифікації, релевантні для об'єктів культурного туризму, зокрема відповідність місцю, змістову відповідність, впізнаваність, інтерпретацію та системність. Їх застосування дозволяє розглядати айдентику як інструмент, що забезпечує зв'язок між культурним змістом і сучасними засобами комунікації.

Таким чином, візуальна ідентифікація постає як важливий елемент формування цілісного образу об'єктів культурного туризму та засіб репрезентації регіональної ідентичності. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розширення емпіричної бази та аналіз візуальних стратегій у різних типах туристичних середовищ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман Я. Культурна пам'ять: письмо, пам'ять про минуле і політична ідентичність у високих культурах давнини. Київ: Ніка-Центр, 2011. 368 с.

2. Гачкевич А. В. Ідентифікаційний підхід до національного брендингу. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2021. № 2. С. 45–52.

3. Денисюк Ж. З. Музей як комунікаційний простір: сучасні підходи до інтерпретації. Київ: НАКККіМ, 2018. 240 с.

4. Кулиняк І. Я., Карий О. І., Огінок-Копильчак С. В., Бондаренко Ю. Г. Розвиток культурного туризму в Україні: теоретичні та практичні аспекти. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2025. 256 с.

5. Литвинюк Н. В. Дизайн айдентики музейних установ у сучасному культурному просторі. Наукові записки. 2021. № 2. С. 85–91.

6. Нагорна Л. П. Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2012. 328 с.

7. Яковець О. І. Візуальна ідентичність музейних установ: принципи формування. Вісник КНУКіМ. 2020. № 3. С. 112–118.

8. Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. London: Routledge, 2000. 256 p.

9. Kapferer J.-N. The New Strategic Brand Management: Advanced Insights and Strategic Thinking. London: Kogan Page, 2012. 512 p.

REFERENCES

1. Assmann J. (2011) Kulturna pamiat: pysmo, pamiat pro mynule i politychna identychnist u vysokykh kulturakh davnyny. [Cultural Memory: Writing, Memory of the Past and Political Identity in Early Civilizations] Nika-Tsentr, Kyiv. 368 p. [in Ukrainian].

2. Hachkevych A. V. (2021) Identyfikatsiinyi pidkhid do natsionalnoho brendyngu. [Identification approach to national branding] Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv, 2. 45–52. [in Ukrainian].

3. Denysiuk Zh. Z. (2018) Muzei yak komunikatsiinyi prostir: suchasni pidkhody do interpretatsii. [Museum as a communication space: modern approaches to interpretation] NAKKKiM, Kyiv. 240 p. [in Ukrainian].

4. Kulyniak I. Ya., Karyi O. I., Ohinok-Kopylchak S. V., Bondarenko Yu. H. (2025) Rozvytok kulturnoho turyzmu v Ukraini: teoretychni ta praktichni aspekty. [Development of cultural tourism in Ukraine: theoretical and practical aspects] Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky, Lviv. 256 p. [in Ukrainian].

5. Lytvyniuk N. V. (2021) Dyzain aidentyky muzeinykh ustanov u suchasnomu kulturnomu prostori. [Design of museum identity in the contemporary cultural space] Naukovi zapysky, 2. 85–91. [in Ukrainian].

6. Nahorna L. P. (2012) Istorychna pamiat: teorii, dyskursy, refleksii. [Historical memory: theories, discourses, reflections] IPiEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy, Kyiv. 328 p. [in Ukrainian].

7. Yakovets O. I. (2020) Vizualna identychnist muzeinykh ustanov: pryntsypy formuvannia. [Visual identity of museum institutions: principles of formation] Visnyk KNUKiM, 3. 112–118. [in Ukrainian].

8. Hooper-Greenhill E. (2000) Museums and the Interpretation of Visual Culture. Routledge, London. 256 p.

9. Kapferer J.-N. (2012) The New Strategic Brand Management: Advanced Insights and Strategic Thinking. Kogan Page, London. 512 p.

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 337.78+79
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-10

Іван НИКОРОВИЧ,
orcid.org/0000-0001-6610-5823
аспірант кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) ivan.nykorovych@lnu.edu.ua

ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ (НА ПРИКЛАДІ НАРОДНОГО ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОГО АНСАМБЛЮ НАРОДНОГО ТАНЦЮ «ПОЛУНИЧКА»)

У статті розкривається проблематика творчої співпраці концертмейстера та балетмейстера у процесі підготовки майбутніх фахівців хореографічного мистецтва як фундаментальний чинник ефективності сучасного освітнього процесу. Методологія дослідження базується на комплексному підході, що поєднує теоретичні методи (аналіз, синтез, порівняння) для опрацювання наукового доробку вітчизняних і зарубіжних дослідників та емпіричні методи (педагогічне спостереження, аналіз передового практичного досвіду, власна апробація методичних прийомів) для вивчення реальної репетиційної практики. Аналітичний метод використовувався для аналізу та узагальнення основних положень наукових праць, які зосереджені на окресленні методичних рекомендацій для сучасного концертмейстерства у сфері хореографії. Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації ролі концертмейстера як міждисциплінарного фахівця – педагога, інтерпретатора та модератора емоційного фону заняття, а також у першому аналітичному узагальненні досвіду творчої взаємодії на прикладі діяльності Народного дитячо-юнацького ансамблю народного танцю «Полуничка». Аналіз інтерв'ю з Ю. Шутяком та О. Домазаром дозволив розкрити сутність творчого симбіозу через впровадження концепцій «невидимої присутності» музиканта та «інтуїтивного акомпанементу», що ґрунтується на здатності передбачати хореографічну логіку та адаптувати музичний матеріал у режимі реального часу відповідно до змін у темпі чи структурі заняття. Особливу увагу приділено етичному аспекту та імпровізаційним навичкам як індикаторам професійної гнучкості й мобільності фахівця. Констатується, що сучасна наукова рефлексія окреслює роль концертмейстера як стратегічної фігури освітнього процесу, чия діяльність виступає фундаментом для етичного, естетичного та аксіологічного формування майбутніх професіоналів танцю. Доведено, що ефективність творчої взаємодії безпосередньо залежить від здатності фахівців будувати партнерські відносини, засновані на взаєморозумінні та чіткому розподілі ролей, що підтверджує актуальність теми та необхідність подальшої розробки комплексних підходів до підготовки фахівців перформативних мистецтв.

Ключові слова: *концертмейстер, балетмейстер, хореографічна освіта, творча співпраця, музичне оформлення уроку, перформативні мистецтва, музичний супровід.*

Ivan NYKOROVYCH,
orcid.org/0000-0001-6610-5823
PhD Student at the Department of Directing and Choreography
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) ivan.nykorovych@lnu.edu.ua

ISSUES OF CREATIVE COLLABORATION BETWEEN THE DANCE ACCOMPANIST AND THE CHOREOGRAPHER IN CHOREOGRAPHY CLASSES (CASE STUDY OF THE «POLUNYCHKA» NATIONAL CHILDREN AND YOUTH FOLK DANCE ENSEMBLE)

The article explores the issues of creative collaboration between the dance accompanist and the choreographer in the process of training future specialists in choreographic art as a fundamental factor in the effectiveness of the modern educational process. The research methodology is based on a comprehensive approach that combines theoretical methods (analysis, synthesis, comparison) for processing the scientific legacy of domestic and foreign researchers, and empirical methods (pedagogical observation, analysis of advanced practical experience, personal approbation of methodological techniques) for studying real rehearsal practice. The analytical method was used to analyze and generalize the main provisions of scientific works focused on outlining methodological recommendations for modern dance accompaniment in the field of choreography.

The scientific novelty of the study lies in the conceptualization of the dance accompanist's role as a multidisciplinary specialist – teacher, interpreter, and moderator of the lesson's emotional background – as well as in the first analytical summary of the creative interaction experience, using the activities of the «Polunychka» National Children and Youth Folk Dance Ensemble as an example. The analysis of interviews with Yu. Shutyak and O. Domazar allowed for revealing the essence of creative symbiosis through the introduction of the concepts of the musician's «invisible presenc» and «intuitive accompaniment», based on the ability to anticipate choreographic logic and adapt musical material in real-time according to changes in tempo or lesson structure.

Special attention is paid to the ethical aspect and improvisational skills as indicators of the specialist's professional flexibility and mobility. It is established that modern scientific reflection defines the role of the dance accompanist as a strategic figure in the educational process, whose activities serve as the foundation for the ethical, aesthetic, and axiological formation of future dance professionals. It is proven that the effectiveness of creative interaction directly depends on the ability of specialists to build partnership relations based on mutual understanding and a clear distribution of roles, confirming the relevance of the topic and the need for further development of comprehensive approaches to the training of performing arts specialists.

Key words: *dance accompanist, choreographer, choreographic education, creative collaboration, musical design of the lesson, performing arts, musical accompaniment.*

Постановка проблеми. Творча навчально-виховна робота концертмейстера хореографічної освіти є досить складною, бо має свою виконавчу специфіку навіть у порівнянні із звичайною виконавською музичною практикою. У навчальному процесі вона тісно переплітається з роботою балетмейстера. Проте на даний час їх професійна діяльність в галузі хореографічної освіти не часто виступає об'єктом уваги дослідників, що є чи не основною причиною відставання популяризації нових інформативних даних про творчі досягнення, наукове та методичне осмислення здобутків, введенням результатів до наукового обігу, зрештою багатогранного розвитку сучасного танцювального мистецтва. Іноді робота концертмейстера не отримує належної оцінки та підтримки з боку хореографа, що негативно позначається на творчій атмосфері здобувачів освіти, гальмує виховний і розвивальний вплив музики та у підсумку відбивається на якісному формуванні фахових компетентностей студентів-хореографів, що актуалізує проблематику даного дослідження.

Аналіз досліджень. Серед найновіших досліджень проблематики творчої співпраці концертмейстера та балетмейстера на уроках хореографії на увагу заслуговує стаття Н. Слупської «Роль концертмейстера хореографії у забезпеченні творчого процесу: на прикладі відкритого заняття з класичного танцю у Київському національному університеті культури і мистецтв» (Слупська, 2023: 51–62), у якій авторка наголошує на особливостях ролі концертмейстера у творчому підході до створення супроводу уроку класичного танцю,як цілісної мистецької парадигми. Про важливість творчої співпраці концертмейстера та балетмейстера на заняттях з народного танцю наголошено у навчальному посібнику з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю відомого хореолога й педагога О. Голдрича (Голдрич, 2006), а також у його праці виданій у співавторстві з концертмейстером С. Хитряком «Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю» (Голдрич & Хитряк, 2003).

Окремі аспекти творчої співпраці між концертмейстером і балетмейстером побіжно згадані у колективній монографії Є. Зайцева та Ю. Колесниченко «Основи народного-сценічного танцю» (Зайцев & Колесниченко, 2009), методичних розробках В. Зоріна «Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі» (Зорін, 2018: 42–45) та В. Ревенчук «Теорія та методика формування концертмейстерських умінь» [Ревенчук, 2009], вибраних працях Т. Молчанової «Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика», «Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект» (Молчанова, 2015: 449–494; Молчанова, 2021), статтях Н. Коресандович «Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект» (Коресандович, 2022: 123–128), Т. Грінченко (Грінченко, 2015: 116–119) та ін.

Поміж зарубіжних праць оригінальний підхід до вивчення творчої взаємодії між концертмейстером і балетмейстером поміщено у праці Е. Девідсона «Цикл творчості: тематичне дослідження робочих стосунків між викладачем танцю та музикантом у балетному класі» (Davidson, 2023: 323–341), у якій автор обґрунтовує творчу взаємодію як безперервний процес, що є результатом роботи балетмейстера, концертмейстера і танцівників. Важливими у вивченні робочих стосунків хореографа і музиканта є праці американських дослідників Х. Каваллі «Танець і музика: Посібник з танцювального акомпанементу для музикантів та хореографів» (Cavalli, 2001) та Дж. Р. Лішки

«Мистецтво акомпанементу балету: комплексний посібник» (Lishka, 2022), у яких автори в доступній формі описують проблеми творчої взаємодії між хореографом та музикантом, надаючи слушні поради і рекомендації для покращення робочого і навчального процесу. Також варто згадати англомовні статті В. Моултона (Moulton, 1991: 24–32) та С. Раша (Rush, 2007: 2–6) та ін.

Мета статті полягає у комплексному дослідженні особливостей та механізмів творчої співпраці концертмейстера та балетмейстера в процесі підготовки і проведення уроків хореографії. Отримані результати можуть бути успішно інтегровані в начальні програми студентів-хореографів у закладах вищої освіти України.

Для дослідження було обрано львівський Народний дитячо-юнацький ансамбль народного танцю «Полуничка», який активно концертує в Україні та за кордоном, а також регулярно займає призові місця на всеукраїнських та міжнародних танцювальних конкурсах та фестивалях. Ансамбль «Полуничка» було засновано в 1993 році Добиндою Наталією Григорівною, яка до сьогоднішнього дня є директором та художнім керівником даного колективу. З 1998 р. з ансамблем працює хореограф-репетитор та постановник Юрій Шутяк[1]. З 2024 р. головним концертмейстером

[1] Юрій Андрійович Шутяк розпочав творчий шлях ще в дитинстві – у складі зразкового дитячого ансамблю танцю «Піонерська мрія» (пізніше «Квіти України») в міському палаці культури ім. Гната Хоткевича, згодом у народному ансамблі танцю «Мрія». У 1993 році закінчив Львівський технікум кінофікації. Вступив до Львівського училища культури на спеціальність хореографія. Своє бажання розвивати та популяризувати хореографічне мистецтво почав реалізовувати у 1995 році, як педагог-репетитор у зразковому ансамблі народного танцю «Квіти України», згодом в ансамблі «Мрія».

Як педагог-репетитор готував колективи до різноманітних конкурсів та фестивалів, а в деяких випадках, як учасник колективу. Приймав участь у постановках сценічних номерів, як хореограф-постановник і балетмейстер, наприклад – «Арагонська хота» та інші…

У 1998 році вперше, як педагог-репетитор розпочав свою діяльність в ансамблі народного танцю «Полуничка». Зробив свої перші постановки в – «На шкільному святі», «Квіти України», «Козачок». В 1999 році ансамбль отримав звання «Зразкового колективу». У 2000 році при СЗШ № 91 , як художній керівник, створив дитячий ансамбль народного танцю «Надія». Репертуар ансамблю повністю був поставлений власними силами - «Львівська полька», «Сокальський козачок», «Відлуння Карпат» тощо…Ансамбль брав активну участь у мистецькому житті міста і області. Був учасником і дипломантом таких фестивалів, як «Різдвяні канікули», «Сурми звитяги»,та успішно виступав за кордоном. Ансамбль працював включно до 2004 року – це був великий досвід хореографічної і керівної роботи.

У новому 2004-2005 навчальному році повернувся до роботи в ансамблі « Полуничка». Наприкінці 2005 року «Зразковий ансамбль народного танцю «Полуничка» отримав звання «Народний художній колектив». Суттєво зросла кількість учасників ансамблю і навантаження для педагогів-репетиторів. В цьому ж році став членом Національної спілки хореографів України, львівське відділення. Також є членом асоціації діячів естрадного мистецтва України та заслуженим діячем естрадного мистецтва.

За час своєї діяльності в ансамблі поставив багато танцювальних номерів, як от «Кубанський танець», «Краков'як», «Коломийки», «На полонині», «Танець з мітлою», «Молдавська сюїта», «Гопак». Також брав участь у постановці багатьох танців і композицій як співавтор і консультант – «Кумоньки», «Лемківський чардаш», композицій «Ми-Львів'яни», «Верховина – рідна Мати» та інших.

Тривалий період з 2004 до 2009 року влітку під час відпустки працював вчителем хореографії і організатором дитячого дозвілля у літніх таборах в Польщі на етнічних українських теренах – Горлиці, Ждиня, Вишнів та інші…Допомагав українцям Польщі в утвердженні народної хореографії постановками танців, як от ансамблю «Ославяни» з села Мокре, а також школі подставовій в м. Вишнів. За допомогу і розвиток культури і дружби між народами був нагороджений подякою мера міста Кракова.

У 2011 і 2013 році був керівником ансамблю в МДЦ «АРТЕК», де діти «Полунички» показали колектив на високому творчому рівні. Разом з іншими хореографами був постановником танців у різних танцювальних жанрах, а також великомасштабних постановок.

Як хореограф консультував та проводив показові уроки у зразковому вокально-хореографічному ансамблі «Сонечко» (Львів) та зразковому ансамблі танцю «Галичанки».

Творча праця в ансамблі «Полуничка» утвердилася в нагородах ансамблю до яких був причетний: звання «Зразковий»(1999) і «Народний»(2005). У 2013 році за безпосередньої участі і під керівництвом Щутяка Ю.А. ансамбль здобув Гран-Прі Всеукраїнського телевізійного дитячого конкурсу «Крок до зірок».

У всі ці роки навчав учасників ансамблю, готував до фестивалів і конкурсів хореографії, неодноразово був керівником фестивальних поїздок. Брав участь у знакових постановках хореографічних номерів ансамблю «Полуничка» разом з корифеєм української хореографії Василем Піпашем.

У 2019 році підготував учасників ансамблю до поїзди на Shanghai Tourism Festival в місті Шанкай (КНР).

ром ансамблю є музикант, акордеоніст Олег Домазар[2].

Виклад основного матеріалу. Сучасний розвиток культури й мистецтва незалежної України в умовах довготривалої російської воєнної агресії ставить перед наставниками й педагогами закладів вищої освіти України в галузі хореографії підвищені вимоги до рівня професійної підготовки майбутніх фахівців. Здобувачам важливо не тільки надати глибокі теоретичні і практичні знання, але й формувати в них розвинене творче художнє мислення, сприяти глибокому засвоєнню комплексу фахових знань, умінь й навичок і при цьому наставникам, як приклад, слід демонструвати високу власну виконавську культуру тощо (Калієвський, 2023а: 198–200; Калієвський, 2023б: 183–184).

Важливе місце у навчальному процесі майбутніх хореографів займає акомпанемент. Практично він виступає як результат співпраці, яка відбувається між концертмейстером і балетмейстером. З метою синхронного виконання музики і танцю традиційно концертмейстер не просто спостерігає за хореографом, а фактично виконує музику під його керівництвом. Спочатку хореограф будує план заняття і надає концертмейстеру вказівки для найбільш доцільного музичного супроводу танцювальних вправ, комбінацій та етюдів. Такий вид співпраці у вигляді поєднання двох мистецьких напрямків (музики і танцю) неможливий без попереднього проходження процесу улагодження і розуміння протікання робочого процесу в танцювальному класі як для концертмейстера, так і для хореографа.

Досвідчений концертмейстер, особливо якщо він багато часу працював з одним і тим же балетмейстером, порівняно легше сприймає та інтерпретує підбір найбільш вдалого музичного супроводу. А молодому, менш досвідченому музиканту іноді важко зрозуміти, яку саме музику і з якими характеристиками прагне почути хореограф. У цьому випадку педагогу необхідно і важливо пояснити концертмейстеру кількість тактів, характер і темп, в якому повинна виконуватись музика.

Проблематику взаєморозуміння між педагогом і концертмейстером початківцем розглядає також Х. Каваллі: «Класично навчений музикант вихований у повазі до нотного тексту. Тому початківці-концертмейстери, які не володіють імпровізацією, майже завжди грають саме те, що написано, – ні більше, ні менше (без підготовчих акордів, чітких завершень тощо). Саме тому початківець часто виконує твори, які не мають чіткої структури у 8-, 16- або 32-тактових фразах, а також відрізняються бідною фактурою (адже музика не завжди написана з октавами на кожну долю, що додає глибини та підтримки для танцю). Крім того, існують техніки педалізації, корисні для танцівників, які суперечать не лише тому, чого навчають піаністів у класичній школі, а й тому, що зазначено в нотному тексті» (Cavalli, 2011: 44).

Також авторка дає слушну пораду хореографам, які можуть вважати проблемою для ефективної співпраці з концертмейстером власну недостатню обізнаність в сфері музики: «Вам не потрібна глибока музична освіта, щоб ефективно спілкуватися зі своїм концертмейстером. Протягом усього часу, що ви займаєтеся танцем, ви підсвідомо засвоюєте знання про музику і, ймовірно, розумієте її набагато краще, ніж вам здається. Те, що ви не можете словесно пояснити різницю між мазуркою

В 2024 році поставив фестивальну програму колективу для участі у 2-х фестивалях CIOFF у США.

В цьому ж році був хореографом-співавтором постановки номеру «Буковинське весілля» Олега Копильчака.

Наприкінці 2025 року підготував ансамбль до фестивалю у Королівстві Таїланд.

В березні 2026 року підготував фестивальну групу ансамблю і очолив поїздку на 78-й фестиваль «Цвітіння мигдалю» в м. Агрідженто, Сицилія, Італія, де ансамбль яскраво представив Україну і здобув 2 нагороди.

За свою працю відзначений подяками голови Львівської обласної державної адміністрації, міського голови міста Львова, Грамотою Верховної Ради України.

[2] Олег Домазар – музикант, акордеоніст, концертмейстер. Народився у 1969 році. З п'яти років почав навчатися в музичній студії по класу акордеона. З дванадцяти років працював як весільний музикант у складі ансамблів троїстих музик. З 1984 по 1987 рр. навчався в львівському культурно-освітньому училищі на хореографічному відділенні. Після закінчення училища пішов в армію, де служив в армійському оркестрі. З 1990 р. почав працювати акомпаніатором Народного ансамблю танцю «Прикарпаття» (художній керівник Марк Гарц), робота з колективом тривала 10 років. Деякий час працював акомпаніатором Народного ансамблю танцю «Мрія» (на той час художнім керівником була Ірина Колеснікова) міського палацу культури імені Гната Хоткевича. Також працював акомпаніатором Дублянської школи мистецтв імені Стефана Турчака в місті Дубляни. З 2024 р. О. Домазар працює головним концертмейстером Народного дитячо-юнацького ансамблю народного танцю «Полуничка». Важливим аспектом творчої постаті О. Домазара є 30-річний досвід роботи весільним музикантом, який сформував його як чудового імпровізатора та неперевершеного виконавця інструменталіста в питомо-народному виконавському стилі.

та полонезом, зовсім не означає, що ви не здатні її відчути. Ваше тіло інтуїтивно розпізнає ці відмінності, і ви можете передавати інформацію так само ефективно за допомогою рухів, як і словами, а іноді навіть краще» (Cavalli, 2011: 50).

Серед вітчизняних дослідників цікавими є погляди Н. Слупської на процес забезпечення концертмейстером творчого процесу на уроках хореографії опубліковані у статті «Роль концертмейстера хореографії у забезпеченні творчого процесу: (на прикладі відкритого заняття з класичного танцю у Київському національному університеті культури і мистецтв)»: «Вимоги до музичного супроводу занять хореографічного мистецтва є більш складними, ніж вважають більшість пересічних людей, а також і хореографів. Концертмейстерська діяльність вимагає наявності багатьох навичок гри на фортепіано, виконання складного репертуару, швидкої роботи в межах відведеного часу, інтерпретування, а також чіткого розуміння якості та динаміки класичного танцю. Багато піаністів могли б забезпечити адекватний супровід на заняттях у відповідних хореографічних навчальних закладах, використовуючи існуючий музичний матеріал. Однак для того, щоб супроводжувати заняття класичного танцю, піаністу потрібно бути набагато більш залученим і мати більше різноманітних навичок акомпанементу та хореографічних знань. Хороший концертмейстер класу класичного танцю повинен своїм музичним виконанням принести мистецьке хвилювання та натхнення танцівникам – не просто підтримувати ритм, а радше викликати у танцюристів бажання танцювати» (Слупська, 2023: 61).

Обстоювання активного діалогу між педагогом і концертмейстером у виборі музичного супроводу для занять народно-сценічного танцю знаходимо у передмові до праці «Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю» О. Голдрича, у якій автор наголошує на активній комунікації з концертмейстером і важливості його професійного досвіду у підборі репертуару для супроводу занять: «Керівник ансамблю, балетмейстер чи педагог-хореограф зобов'язані зважати на закони музики, що диктують відповідну форму знайдених уривків. Якщо концертмейстер говорить, що танцювальний уривок мусить бути у дванадцять тактів, інакше задум композитора чи народний зворот мелодії спотвориться, тут же потрібно відповідно перебудувати танцювальний уривок, а не вимагати від концертмейстера переробки музики. Не можна довільно в угоду задуманої вправи скоротити музичний твір. Потрібно створити новий уривок, що відповідав би музичній п'єсі, або шукати інший музичний твір того розміру, що підходить до задуманого танцювального уривку… Зрозуміло одне – старанно підготовлена робота у співпраці педагога, балетмейстера чи керівника колективу з концертмейстером дозволить уникнути помилок і забезпечить продуктивність занять» (Голдрич, 2003: 29–30),

Аналіз інтерв'ю з хореографом-репетитором Народного ансамблю танцю «Полуничка» Ю. Шутяком та концертмейстером цього ж колективу О. Домазаром дозволяє глибше осмислити природу творчої співпраці між представниками музичного та хореографічного мистецтв у реальних умовах роботи колективу народного танцю. Спостереження респондентів висвітлюють комплексність цього взаємовпливу, показуючи, наскільки глибоко концертмейстер інтегрований у методичну, виконавську та комунікативну складову навчального процесу. Обидва респонденти надають значення не лише технічним аспектам співпраці, а й психологічній атмосфері, яка створюється завдяки довірі й емоційному взаємозв'язку між педагогом і музикантом.

Ю. Шутяк, опираючись на понад тридцятирічний досвід роботи в багатьох провідних танцювальних колективах Львова, акцентує увагу на ключовому значенні комунікації між педагогом та концертмейстером. На його переконання, концертмейстер повинен не просто добре володіти інструментом, а передусім бути уважним слухачем, активним учасником процесу та співтворцем художнього результату. Важливою є здатність «чути педагога» – не лише в сенсі музичної реакції, а як глибоке розуміння логіки педагогічного сенсу кожного заняття. Навіть незначні розбіжності у фразуванні чи динаміці можуть істотно впливати на емоційний стан виконавців і сприйняття музичного супроводу.

У процесі роботи, зазначає Ю. Шутяк, особливо цінуються концертмейстери, які здатні швидко реагувати на зміну обставин: переключитись на іншу музичну тему, змінити темп або фактуру. Подібна чутливість до контексту – результат багаторічної практики і глибокого занурення у специфіку роботи хореографічного колективу. Більш того, хореограф наголошує на значенні взаємної підтримки у творчому тандемі: концертмейстер, навіть будучи високоосвіченим музикантом, не має права підважувати авторитет педагога або конкурувати з ним. В ідеалі – це партнерство, засноване на взаємоповазі, яке створює сприятливе середовище для реалізації спільного задуму. «Концертмейстер ніколи не повинен ставити себе вище педагога. Це правило має бути записане

золотими літерами в усіх хореографічних підручниках», – наголошує Ю. Шутяк (Никорович & Шутяк, 2025: 4).

Окрему увагу респондент приділяє імпровізаційним навичкам концертмейстера. Імпровізація – це не лише прояв технічної свободи, а індикатор глибокого розуміння процесу. «Імпровізація – це чудово, але в межах музичного забарвлення. Наприклад, зробити фактуру цікавішою, виразнішою, додати яскравішого звучання, змінити динаміку або штрихи – це добре. Але не змінювати темп під кожного. Бо якщо акомпаніатор починає «підлаштовуватись» під когось – він, по суті, шкодить. Танцівники звикають, що їм піддаються, і потім, коли буде інший акомпаніатор або фонограма – вони не витягують. Інша справа – коли акомпаніатор працює в колективі вже давно, знає всіх виконавців і грає на концерті «вживу», так би мовити. Тоді, якщо бачиш, що хтось починає «сипатися», можна трохи сповільнити темп, підтримати виконавця. Але це вже зовсім інший випадок – виступ або концерт, де головне – результат на сцені» (Никорович & Шутяк, 2025: 10–11). Натомість концертмейстер, який залежить виключно від нот, не здатен вчасно реагувати на зміни, яких потребує педагог в той чи інший момент уроку, настрій групи чи раптові зупинки. Такі «нотники», як зазначає Ю. Шутяк, можуть бути технічно вправними, але втрачають живий зв'язок з танцювальною групою, не здатні підтримати органічну плинність навчального процесу. «Коли концертмейстер дивиться тільки в ноти – він не бачить, як працює хореограф чи виконавець», – підкреслює респондент (Никорович & Шутяк, 2025: 12). Отже концертмейстер, який вільно володіє репертуаром, слідкує за тілесними імпульсами хореографа і танцівників, володіючи гнучкістю, створює справжню атмосферу співпраці, що є запорукою якісного репетиційного процесу.

Особливе місце в інтерв'ю з Ю. Шутяком займає обговорення питань професійної етики. Концертмейстер не повинен ставити себе вище за педагога, незалежно від віку, досвіду чи здобутків. Навпаки – він має бути чутливим до логіки заняття, готовим до адаптації і коректного діалогу. Хореограф, у свою чергу, теж не повинен демонструвати зверхність. Симбіоз і взаємоповага – ключ до продуктивної взаємодії. У цьому контексті Ю. Шутяк вводить концепцію «невидимої присутності» концертмейстера – стану, коли музикант присутній у залі не як «соліст», а як гнучкий учасник процесу, чия роль полягає у створенні необхідного творчого середовища. «Концертмейстер завжди присутній – і я знаю, що він є, знаю, що можу на нього покластися. Я сказав «і» – музика пішла. Без зайвих пояснень», так він описує ідеальну взаємодію (Никорович & Шутяк, 2025: 14).

О. Домазар репрезентує іншу перспективу концертмейстера, який прийшов у професію з досвідом танцівника. Цей досвід дозволив йому швидко оволодіти специфікою хореографічного уроку, легко орієнтуватися в термінах і структурі заняття, а також краще відчувати потреби виконавців. Така передумова, за словами респондента, є унікальною перевагою, що сприяє формуванню «інтуїтивного акомпанементу», коли музикант не лише виконує, а й передбачає хореографічну логіку. «Я знаю назви вправ біля опори, назви рухів і темп, в якому їх зазвичай потрібно виконувати», – зазначає О. Домазар. Крім того, він не уникає педагогічної функції – у ситуаціях, коли хореограф відсутній, він може тимчасово взяти на себе організацію заняття: «Я знаю, що робити в таких ситуаціях. Знаю будову уроку та черговість вправ» (Никорович & Домазар, 2025: 2).

О. Домазар, подібно до Ю. Шутяка, наголошує на важливості імпровізації, вмінні створювати музичний матеріал за необхідним музичним розміром, відчувати характер руху і стиль композиції. Його власний досвід охоплює не лише класичний акомпанемент, а й творче перетворення популярної музики у формат вправ чи тренажів. «Я люблю перетворювати відомі пісні в формат для розігріву, або тренажу», – акцентує він. Імпровізація, за словами О. Домазара, не завжди є навичкою, яку можна навчити. Часто вона є частиною внутрішнього художнього потенціалу, який слід розвивати з ранніх етапів професійної підготовки: «Це або є в людині, або немає. І не впевнений, що цього можна навчитися» (Никорович & Домазар, 2025: 5).

У питанні майбутнього професії О. Домазар окреслює ідеальний образ концертмейстера як фахівця не лише технічно грамотного, а й обізнаного у стилістиці народної хореографії, здатного до аналізу музичного матеріалу, вмотивованого до самоосвіти та міждисциплінарного діалогу. Такий концертмейстер може брати участь у формуванні репертуару, адаптації композицій до вікових та технічних можливостей групи, а також ініціювати нові підходи до побудови уроку. Його роль виходить за межі музичного супроводу – він стає інтерпретатором хореографічного задуму.

Спільним у висловлюваннях обох респондентів є уявлення про концертмейстера як повноправного партнера хореографа, активного співавтора навчального процесу. Вони обидва

підкреслюють, що результативність освітньо-творчого процесу залежить не лише від технічної майстерності виконавців, а й від тонкої синхронізації між музичним і хореографічним світами. Обидва респонденти вбачають в особі концертмейстера не другорядну фігуру, а повноправного носія ідей, настроїв і художньої логіки. Як зазначає Ю. Шутяк: «Має бути симбіоз. Це має відбуватись на рівні відчуття – коли люди відчувають одне одного, розуміють одне одного. Тоді робота йде легко і органічно» (Никорович & Шутяк, 2025: 15).

Також вони одностайні у визнанні важливості особистісних якостей концертмейстера – таких як скромність, витонченість у спілкуванні, здатність до внутрішнього самоконтролю та відповідальності. Обидва підкреслюють, що справжній професіонал у цій сфері – це людина, яка володіє не лише інструментом, а й вмінням бути частиною команди. Знання музики, відчуття стилю, техніка гри – все це набуває значення лише тоді, коли виконавець здатен вбудувати свої дії у загальну педагогічну й мистецьку структуру уроку або репетиції. Концертмейстер у хореографічній освіті є постаттю високого рівня міждисциплінарної інтеграції – педагог, музикант, інтерпретатор, творець атмосфери та носій етичних засад колективного навчання.

Висновки. В результаті проведеного дослідження було встановлено, що творча співпраця концертмейстера та балетмейстера є одним із головних чинників ефективності навчального процесу у галузі хореографічної освіти. Їх взаємодія значно впливає на якість музичного супроводу, формування художньо-образного мислення здобувачів освіти, створення сприятливої творчої атмосфери в навчальному процесі, скерованої на досягнення високого естетичного рівня виконання хореографічних творів.

Здійснений аналіз інтерв'ю з хореографом-репетитором та концертмейстером ансамблю «Полуничка» засвідчив, що ефективність творчої взаємодії у хореографічному класі безпосередньо залежить від здатності обох фахівців будувати партнерські відносини, засновані на взаєморозумінні, повазі й чіткому розподілі ролей у процесі навчання. У ході дослідження було встановлено, що сучасний концертмейстер у сфері народної хореографії не обмежується функцією акомпаніатора, а стає активним учасником педагогічного процесу – співавтором художнього результату, інтерпретатором і водночас модератором емоційного фону репетиції чи заняття.

Ця модель співпраці вимагає від концертмейстера не лише високої технічної майстерності, але й здатності до імпровізації, чутливого сприйняття хореографічного задуму, розуміння ритмічної та структурної будови уроку, а також володіння комунікативними навичками. Особливо важливою є здатність адаптації музичного матеріалу в режимі реального часу відповідно до змін у темпі, характері або структурі заняття. Саме така музична гнучкість, поєднана з емоційною включеністю та глибоким розумінням хореографічної логіки, формує той якісний рівень взаємодії, якого прагнуть обидва учасники процесу.

Окрему вагу в контексті аналізу займає етичний аспект концертмейстерської діяльності. Було зафіксовано, що респонденти пов'язують професійність музиканта не лише з технічними навичками, але й з умінням бути «присутнім, але не нав'язливим», тонко відчувати межу між лідерством і підпорядкуванням, дотримуватися внутрішньої етики колективної роботи. Такий підхід формує уявлення про концертмейстера як носія не лише музичного знання, а й педагогічної культури, здатного підтримувати цілісність навчального процесу у будь-яких обставинах.

Таким чином, отримані результати дозволяють окреслити актуальне розуміння ролі концертмейстера як міждисциплінарного фахівця, чия діяльність поєднує в собі музичну, педагогічну, психологічну й етичну компоненти. Формування такого типу фахівця має ґрунтуватися на принципах партнерської взаємодії, професійної мобільності, відкритості до співтворчості й усвідомленні своєї відповідальності за якість освітнього й художнього процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голдрич О., Хитряк С. Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю. Львів : Вид-во «Край». Друкарня НВМ Поліграфічного технікуму УАД. 2003. 232 с.

2. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: СПОЛОМ, 2006. Вид. друге, доп. 172 с.

3. Грінченко Т. Теоретико-практичні засади підготовки майбутнього вчителя музики до концертмейстерської діяльності в дитячому хореографічному колективі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія*. 2015. № 44. С. 116–119. URL:

4. Єфімова О., Подкопай Є., Шаршонь Д., Сидоренко В. Особливості роботи концертмейстера під час викладання українського та народно-сценічного танцю. *Витоки педагогічної майстерності.* 2024. Вип. 34. С. 280–284.

5. Зайцев Є., Колесниченко Ю. Основи народного-сценічного танцю. Вінниця : Нова книга, 2009. Вид. 3-тє. 416 с.
6. Зорін В. Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи : зб. наук. праць*. Київ, 2018. Вип. 65. С. 42–45.
7. Калієвський К., Берест Р., Синєок В. Український народний танець в закладах вищої освіти. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»*. 2023. С. 198–200.
8. Калієвський К., Синєок В., Берест Р. Українське хореографічне мистецтво – канонічна парадигма національної самобутності. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»*, 2023. С. 183–184.
9. Коресандович Н. Специфіка діяльності концертмейстера в хореографічному ансамблі: психолого-педагогічний аспект. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2022. Вип. 41. С. 123–128.
10. Кундис Р. Хореографічні колективи Львова як чинник вдосконалення акордеоніста-акомпаніатора. *Молодий вчений*. 2014. № 10. С. 123–128.
11. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга Прес, 2015. 558 с.
12. Молчанова Т. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект: навчальний посібник. Львів: вид. Т. Тетюк, 2021. 220 с.
13. Никорович І. Запис інтерв'ю з концертмейстером Народного дитячо-юнацького ансамблю народного танцю «Полуничка» м. Львова Олегом Домазаром. *З особистого архіву автора.* 2025. 28 лютого.
14. Никорович І. Запис інтерв'ю з хореографом-репетитором та постановником Народного дитячо-юнацького ансамблю народного танцю «Полуничка» м. Львова Юрієм Шутяком. *З особистого архіву автора.* 2025. 22 березня.
15. Ревенчук В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь: навчальний посібник. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 111 с.
16. Слупська Н. Роль концертмейстера хореографії у забезпеченні творчого процесу: (на прикладі відкритого заняття з класичного танцю у Київському національному університеті культури і мистецтв). *Танцювальні студії*. 2023. Вип. 6 (1). С. 51–62.
17. Степанюк І. Роль концертмейстера-баяніста (акордеоніста) на занятті з народного танцю в закладах вищої освіти. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 42. С. 178–182.
18. Cavalli H. Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2001. 426 p.
19. Davidson A. The cycle of creativity': a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class. *Research in Dance Education.* 24:4. 2023. Pp. 323–341. URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2021.1971645
20. Frosi S. The improvisation of structured keyboard accompaniments for the ballet class. Edith Cowan University, 2011. URL: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/39
21. Lishka G. The Art of Ballet Accompaniment: A Comprehensive Guide. Indiana University Press, 2022. 332 p.
22. Moulton W. Musicians in Dance: The Struggle for Legitimacy in Academia. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance.* 1991. Vol. 1. Pp. 24–32. URL: https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451261
23. Rush S. A Survivor's Guide for Musicians in Dance. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance.* Vol. 7. 2007. Pp. 2–6. URL: https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451256

REFERENCES

1. Holdrych, O. & Khytriak, S. (2003). *Muzychna khrestomatiia dlia urokiv narodno-stsenichnoho tantsiu* [Music anthology for folk-stage dance lessons]. Lviv: Vyd-vo «Krai». 232 p. [in Ukrainian].
2. Holdrych, O. (2006). *Khoreohrafiia: Posibnyk z osnov khoreohrafichnoho mystetstva ta kompozytsii tantsiu* [Choreography: A handbook on the basics of choreographic art and dance composition]. Lviv: SPOLOM. 172 p. [in Ukrainian].
3. Hrinchenko, T. (2015). *Teoretyko-praktychni zasady pidhotovky maibutnyoho vchytelia muzyky do kontsertmeisterskoi diialnosti v dytiachomu khoreohrafichnomu kolektyvi* [Theoretical and practical principles of preparing the future music teacher for dance accompanist activities in children's choreographic ensemble]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriia: Pedahohika i psykholohiia.* № 44. Pp. 116–119. [in Ukrainian].
4. Yefimova, O., Podkopai, Ye., Sharshon, D. & Sydorenko, V. (2024). *Osoblyvosti roboty kontsertmeistera pid chas vykladannia ukrainskoho ta narodno-stsenichnoho tantsiu* [Peculiarities of the dance accompanist's work during the teaching of Ukrainian and folk-stage dance]. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti.* Vyp. 34. Pp. 280–284. [in Ukrainian].
5. Zaitsev, Ye. & Kolesnychenko, Yu. (2009). *Osnovy narodno-stsenichnoho tantsiu* [Basics of folk-stage dance]. Vinnytsia: Nova knyha. 416 p. [in Ukrainian].
6. Zorin, V. (2018). *Metodychni aspekty roboty pianista-kontsertmeistera u khoreohrafichnomu klasi* [Methodological aspects of the piano dance accompanist's work in choreography class]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriia 5: Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy.* Vypp. 65. Pp. 42–45. [in Ukrainian].
7. Kaliievskyi, K., Berest, R. & Synieok, V. (2023). *Ukrainskyi narodnyi tanets v zakladakh vyshchoi osvity* [Ukrainian folk dance in higher education institutions]. Collection of scientific papers «SCIENTIA». Pp. 198–200. [in Ukrainian].
8. Kaliievskyi, K., Synieok, V. & Berest, R. (2023). *Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo – kanonichna paradyhma natsionalnoi samobutnosti* [Ukrainian choreographic art – a canonical paradigm of national identity]. *Collection of scientific papers «SCIENTIA».* Pp. 183–184. [in Ukrainian].

9. Koresandovych, N. (2022). *Spetsyfika diialnosti kontsertmeistera v khoreohrafichnomu ansambli: psykholoho-pedahohichnyi aspekt* [Specifics of the dance accompanist's activity in a choreographic ensemble: psychological and pedagogical aspect]. *Mystetstvoznavchi zapysky.* Vyp. 41. Pp. 123–128. [in Ukrainian].

10. Kundys, R. (2014). *Khoreohrafichni kolektyvy Lvova yak chynnyk vdoskonalennia akordeonista-akompaniatora* [Lviv choreographic ensembles as a factor for improving the accordionist-accompanist]. *Molodyi vchenyi.* Vyp. 10. Pp. 123–128. [in Ukrainian].

11. Molchanova, T. (2015). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka* [The art of the piano dance accompanist in the cultural and historical context: history, theory, practice]. Monograph. Lviv: Liha Pres. 558 p. [in Ukrainian].

12. Molchanova, T. (2021). *Samo-osvitnia diialnist pianista-kontsertmeistera: teoretychnyi aspekt* [Self-educational activity of the piano dance accompanist: theoretical aspect]. *Educational manual.* Lviv: T. Tetiuk. 220 p. [in Ukrainian].

13. Nykorovych, I. (2025). *Zapys interviu z kontsertmeisterom Narodnoho dytiacho-yunatskoho ansambliu narodnoho tantsiu «Polunychka» m. Lvova Olehom Domazarom* [Record of the interview with the dance accompanist of the «Polunychka» National Children and Youth Folk Dance Ensemble of Lviv, Oleh Domazar]. *From the personal archive of the author.* [in Ukrainian].

14. Nykorovych, I. (2025). *Zapys interviu z khoreohrafom-repetytorom ta postanovnykom Narodnoho dytiacho-yunatskoho ansambliu narodnoho tantsiu «Polunychka» m. Lvova Yuriyem Shutyakom* [Record of the interview with the choreographer-tutor of the «Polunychka» National Children and Youth Folk Dance Ensemble of Lviv, Yuriy Shutyak]. *From the personal archive of the author.* [in Ukrainian].

15. Revenchuk, V. (2009). *Teoriia ta metodyka formuvannia kontsertmeisterskykh umin* [Theory and methodology of formation of dance accompanist skills]. Educational manual. Nizhyn: Mykola Gogol State University of Nizhyn. 111 p. [in Ukrainian].

16. Slupska, N. (2023). *Rol kontsertmeistera khoreohrafii u zabezpechenni tvorchoho protsesu: (na prykladi vidkrytoho zaniattia z klasychnoho tantsiu u Kyivskomu natsionalnomu universyteti kultury i mystetstv)* [The role of the dance accompanist in ensuring the creative process: (on the example of an open lesson in classical dance at the Kyiv National University of Culture and Arts)]. *Tantsyuvalni studiyi.* Vyp. 6 (1). Pp. 51–62. [in Ukrainian].

17. Stepaniuk, I. (2021). *Rol kontsertmeistera-baianista (akordeonista) na zaniatti z narodnoho tantsiu v zakladakh vyshchoi osvity* [The role of the bayanist (accordionist) dance accompanist at a folk dance class in higher education institutions]. *Innovatsiina pedahohika.* Vyp. 42. Pp. 178–182. [in Ukrainian].

18. Cavalli H. (2001). Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers. Gainesville, FL: University Press of Florida. 426 p.

19. Davidson A. (2023). The cycle of creativity': a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class. *Research in Dance Education.* 24:4. Pp. 323–341. URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2021.1971645

20. Frosi, S. (2011). The improvisation of structured keyboard accompaniments for the ballet class. *Edith Cowan University.* URL: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/39 [in English].

21. Lishka, G. (2022). The Art of Ballet Accompaniment: A Comprehensive Guide. Indiana University Press. 332 p.

22. Moulton, W. (1991). Musicians in Dance: The Struggle for Legitimacy in Academia. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance.* Vol. 1. Pp. 24–32. URL: https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451261

23. Rush, S. (2007). A Survivor's Guide for Musicians in Dance. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance.* Vol. 7. Pp. 2–6. URL: https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451256

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 791+741.5].01.046-028.22:821.161.2-311.9.07
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-11

Віталій ОСТАЩЕНКО,
orcid.org/0009-0004-4600-1188
магістр кафедри візуального дизайну і мистецтва
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) valahor@gmail.com

Романа МОТИЛЬ,
orcid.org/0000-0001-6936-0328
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри візуального дизайну і мистецтва
Національного університету «Львівська політехніка»,
старший науковий співробітник відділу народного мистецтва
Інституту народознавства Національної академії наук України
(Львів, Україна) romanna.y.motyl@lpnu.ua

ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ ЯК ПРОСТІР ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕЛІГІЙНОЇ СИМВОЛІКИ

У статті досліджено візуальну культуру наукової фантастики як простір інтерпретації релігійної символіки. Розглянуто специфіку жанру наукової фантастики як складової сучасної культури, що поєднує наукове знання, футурологічні уявлення та філософсько-моральні проблеми. Проаналізовано роль хронотопу у формуванні смислового поля творів, де технологічне майбутнє стає підґрунтям для етичних дилем і художніх експериментів.

Особливу увагу приділено візуальним медіа – кінематографу, ілюстрації, коміксам і відеоіграм – як засобам формування символічних кодів і візуальних мов, через які осмислюється технократичний досвід сучасності. Визначено, що візуальні образи наукової фантастики відображають амбівалентне ставлення суспільства до технологічного прогресу, поєднуючи мотиви надії, страху та моральної кризи.

З'ясовано, що релігійна символіка у традиційних культурах виконувала функції формування світогляду, забезпечення космологічного порядку, регламентації соціальних ролей, легітимації влади та підтримання культурної пам'яті. Проаналізовано специфіку художніх практик, у яких поєднуються категорії техніки й органіки, людини й машини, реального й віртуального. Показано, що візуальна культура наукової фантастики створює умови для переосмислення традиційних релігійних символів, трансформуючи їх у нових культурних і технологічних контекстах.

Визначено дизайнерські прийоми графічної трансформації сакральних мотивів у науковій фантастиці. Релігійна символіка постає як набір знакових форм – символів, образів, колористичних кодів і ритуальних предметів, які матеріалізують сакральні сенси. Графічна інтерпретація означає процес перетворення цих сенсів у візуальні форми за допомогою композиції, кольору, шрифтових рішень і стилістичних прийомів.

Встановлено, що релігійна символіка – це універсальна культурна мова, здатна до інновацій та адаптації, а наукова фантастика – один із найефективніших сучасних інструментів для її переосмислення. На перетині сакрального й технологічного формується нова візуальна культура, що поєднує архетипи, міфологеми та футуристичні концепти, створюючи сучасні моделі духовності, етики та культурної ідентичності.

Ключові слова: *наукова фантастика, візуальна культура, дизайн, релігійна символіка, технокультура, кінематограф, комікси.*

Vitaliy OSTASHCHENKO,
orcid.org/0009-0004-4600-1188
Master of Visual Design and Art Department
National Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) valahor@gmail.com

Romana MOTYL,
orcid.org / 0000-0001-6936-0328
Candidate of Arts (Ph. D), Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Visual Design and Art
Lviv Polytechnic National University,
Senior Researcher at the Folk Art Department
Ethnology Institute of NAS of Ukraine
(Lviv, Ukraine) romanna.y.motyl@lpnu.ua

VISUAL CULTURE IN SCIENCE FICTION AS A SPACE FOR INTERPRETING RELIGIOUS SYMBOLISM

This article examines the visual culture of science fiction as a space for interpreting religious symbolism. It explores the distinctive features of the science fiction genre as a component of contemporary culture, combining scientific knowledge, futuristic visions and philosophical and moral issues. It analyses the role of chronotope in shaping the semantic field of works, where the technological future becomes the basis for ethical dilemmas and artistic experiments.

Particular attention is paid to visual media-cinema, illustration, comics and video games – as means of shaping symbolic codes and visual languages through which the technocratic experience of the modern age is interpreted. It has been established that visual images in science fiction reflect society's ambivalent attitude towards technological progress, combining themes of hope, fear and moral crisis.

It has been established that religious symbolism in traditional cultures served to shape worldviews, ensure cosmological order, regulate social roles, legitimise authority and preserve cultural memory. The specific nature of artistic practices that combine the categories of technology and organic matter, man and machine, the real and the virtual, has been analysed. It has been shown that the visual culture of science fiction creates conditions for rethinking traditional religious symbols, transforming them within new cultural and technological contexts.

This study identifies the design techniques used to graphically transform sacred motifs in science fiction. Religious symbolism is presented as a set of iconic forms – symbols, images, colour codes and ritual objects – which give tangible expression to sacred meanings. Graphic interpretation refers to the process of transforming these meanings into visual forms through composition, colour, typography and stylistic techniques.

It has been established that religious symbolism is a universal cultural language capable of innovation and adaptation, whilst science fiction is one of the most effective contemporary tools for reinterpreting it. At the intersection of the sacred and the technological, a new visual culture is taking shape, combining archetypes, mythological motifs and futuristic concepts to create contemporary models of spirituality, ethics and cultural identity.

Key words: *science fiction, visual culture, design, religious symbolism, technoculture, cinema, comics.*

Постановка проблеми. Наукова фантастика посідає особливе місце у світовій культурі, виступаючи не лише художнім жанром, а й своєрідною моделлю мислення, що дозволяє людству осмислювати майбутнє та критично переосмислювати сучасність. Вона виникла на перетині наукових відкриттів, технічного прогресу та гуманітарних пошуків і стала важливим культурним інструментом, який відкриває можливості для постановки питань, що виходять за межі безпосередньої емпіричної реальності. Через образні конструкції й візуальні наративи наукова фантастика звертається до проблем розвитку цивілізації, етичних меж технічних інновацій, природи свідомості, взаємин між людським і штучним. Її значення полягає не лише в художньо-естетичному вимірі, але й у здатності формувати критичне бачення майбутнього, стимулювати суспільний діалог та виконувати функцію «лабораторії ідей».

Сьогодні наукова фантастика розглядається не лише як розважальний жанр, а і як складний антропологічний та філософський проєкт. Центральна проблема полягає у виникненні парадоксу семіотичного наповнення: у добу домінування технократичного прогресу, візуальна культура наукової фантастики (кінематограф, відеоігри, комікси) стає головним ретранслятором релігійних архетипів та сакральної символіки.

Аналіз досліджень. У процесі дослідження було проаналізовано низку загальнотеоретичних і критичних праць, що стосуються поняття і проблематики наукової фантастики; а також статті,

присвячені питанням формування художнього образу та комунікації у візуальній культурі.

До загальнотеоретичних праць належать роботи «Archaeologies of the Future» (Jameson, 2005) Фредрика Джеймсона; «The Cambridge Companion to Science Fiction» (James, 2003), та есей Станіслава Лема «On the Structural Analysis of Science Fiction» (Lem, 1973).

До групи джерел, що досліджують і формують критичний огляд на літературу і кіно в жанрі наукової фантастики, відносяться наступні праці: стаття «Star Trek, Global Capitalism and Immaterial Labour» (Hassler-Forest, 2016), що аналізує серіал «Стар Трек: Нове покоління»; дипломна робота «Жанрові особливості наукової фантастики у творах Ф. К. Діка «Чи мріють андроїди про електричних овець» і М. Кідрука «Бот» (Захарченко, 2024) та колективне академічне дослідження «The Light and Dark Sides of Star Wars», яке аналізує франшизу «Зоряні війни» (Serhat Serter Ed., 2021).

Серед праць, що розглядають проблему формування художнього образу у візуальній культурі, – «Picture Theory» (Mitchell, 1995); «Visual Methodologies» (Rose, 2016) та «An Anthropology of Images» (Belting, 2011).

До останньої групи досліджень, що стосуються сфери комунікації у графічному дизайні, належить стаття «Antinomies of Semiotics in Graphic Design» (Storkerson 2010); спільна праця (Elsir Ali Saad Mohamed1, Mohammed Abdalgader Osman Ali2 & Mathani Hassan Abashar Mohamed2, 2023) «The communicative dimension of graphic design elements – Such as infographics», а також стаття «Revisiting «Graphic Design: Fine Art or Social Science?» – The Question of Quality in Communication Design» (Frascara, 2022).

Мета статті – дослідити особливості використання та трансформації релігійної символіки в межах візуальної культури наукової фантастики, а також визначити її роль у формуванні художньо-образної мови жанру та шляхи комунікації з глядачем / читачем.

У статті застосовано методи емпіричного дослідження, зокрема спостереження, порівняння та опис, а також загальнологічні методи – аналіз, узагальнення й аналогію.

Виклад основного матеріалу. Наукова фантастика як художній жанр і вагома частина сучасної культури визначається поєднанням кількох елементів. Хронотоп художнього твору частково спирається на наукове знання і на спроби вийти за його межі, уявити або передбачити розвиток науки й технологій і їх вплив у майбутньому. Часто часопростір визначає філософсько-моральну дилему твору й так само стає майданчиком для втілення «естетичних експериментів» (Захарченко, 2024: 58).

Візуальні медіуми жанру наукової фантастики – такі як кінематограф, ілюстрації, комікси, відеоігри тощо – полегшують сприйняття складних концепцій за допомогою візуальних образів, створюючи окремі «символічні коди» й «візуальні мови, через які суспільство осмислює свій технократичний досвід». У кінематографі тематика жанру наукової фантастики часто висвітлює побоювання і сподівання людства, пов'язані з технологічним прогресом: наприклад, «розвитком штучного інтелекту, освоєнням космосу чи генетичними експериментами» (Захарченко, 2024: 58). Топосом для розгортання сюжету часто стає високотехнологічний мегаполіс, у якому суспільство, оточене благами цивілізації, на противагу переживає моральний занепад, а машина стає його прямим віддзеркаленням.

На відміну від складнішого кінематографу, ілюстрації і комікси дозволяють більше експериментів із візуальною формою, кольором і композицією. Це дає простір для технічного втілення художніх світів, де «техніка й органіка, людина й машина, свідомість і віртуальність зливаються в єдину систему» (Захарченко, 2024: 59). Наприклад, роботи таких художників, як Мебіус (Жан Жиро), Кріс Фосс, Сід Мід чи Ганс Рудольф Гіґер, досліджують естетичний вимір розвитку технологій і ту межу, що пролягає між красою технологічного прогресу й страхом перед його антигуманістичністю. А комікси, зокрема, американських видавництв Marvel і DC і японська манга жанру seinen висвітлюють моральні аспекти технологічного втручання в людську природу, тіло і свідомість.

Відеоігри втілюють у собі поєднання візуальних, звукових і текстових кодів і надають жанру наукової фантастики інтерактивного виміру. Таке поєднання медіумів дає простір для «філософського експерименту, де гравець не лише спостерігає за майбутнім, а й активно бере участь у його моделюванні» (Захарченко, 2024: 59), а тематично дозволяє повніше дослідити віртуальну реальність і межі між дійсністю і симулякрами.

У жанрі наукової фантастики можна виокремити кілька основних напрямів: 1) досягнення науки; 2) розвиток штучного інтелекту й технологічні втручання в природу людини задля еволюційних змін; 3) утопічний / антиутопічний розвиток проблем перенаселення, соціальної прірви, екології тощо; 4) контакт / існування із позаземним життям; 5) інші філософські, соціальні, етичні питання та їх поєднання.

На окремих зразках наукової фантастики в кіно і відеоіграх можна простежити розкриття вище перелічених тем зокрема за допомогою візуальної мови. Так, у фільмі «Дюна» режисера Дені Вільньова соціально-політичний і світоглядний конфлікт втілений у протистоянні Дому Атрідів і Дому Харконенів за ресурс під назвою «меланж», що має сакральне значення, оскільки є джерелом влади і визначає подальший духовний розвиток цивілізації. Єдине джерело меланжу, планета Аракіс, є космологічним центром художнього світу і слугує місцем для проходження ритуалу ініціації. Доми Атрідів і Харконенів уособлюють протилежні цивілізаційні устрої. На візуальному рівні це відображається у протиставленні «природних матеріалів, відкритого простору й архітектурної чистоти» (Захарченко, 2024: 61) першого клану і монохромності, монументальності, механічності в одязі, архітектурі й навіть постановці світла при зображенні другого. Ці форми є символічним втіленням з одного боку органічного, гармонійного, етичноорієнтованого ладу, а з іншого – «індустріальної жорстокості, тілесного фетишизму і тоталітарної естетики» (Захарченко, 2024: 61).

Подібно до цього в сазі «Зоряні війни» Джорджа Лукаса за допомогою візуальної мови відображене символічне протистояння добра і зла, втілене у джедаях і ситхах. Філософія джедаїв ґрунтується на принципі внутрішньої гармонії і передбачає відмову від станів, що позбавляють рівноваги: страху, гніву, прив'язаності. Натомість ситхи використовують ці стани як інструменти для захоплення влади (Lucas, 1999: 62). На візуальному рівні «світлі, прості шати джедаїв нагадують монаший одяг і підкреслюють аскетизм, тоді як темний одяг ситхів та червоні світлові мечі стають знаками руйнівної пристрасті та владної домінації» (Hidalgo, 2015: 64). У соціально-політичному вимірі сага розкриває становлення тоталітарному режиму. В архітектурі імперії переважають ті ж монохромні кольори, монументальність та уніфікованість. Армії клонів, зображені в обтічних формах, передають «механічність, безособовість і модульність військової машини», а армії дроїдів, показані через матеріали іржавого металу, піску, мають вигляд зношеної техніки і так само втілюють бездушність масового виробництва і дегуманізоване зображення істоти як інструменту. «На противагу їм, повстанці вбрані у природні, фактурні тканини, що символізують хаос, свободу та «живу енергію».

В ігровій трилогії «Mass Effect» втілена проблематика штучної надсвідомості, Женців, які кожні 50 тисяч років винищують органічні цивілізації з метою очищення всесвіту й відновлення балансу. Хтонічність цих істот передана за допомогою поєднання механізмів із органічними формами: подібність до комах підкреслює їхню чужорідність і викликає почуття жаху. Таке ж поєднання металу з формами, що наслідують природу, втілене й в архітектурі Цитаделі, кораблях та інших технологіях всесвіту гри. (Vakkuri & Abrahamsson, 2018: 64).

У жанрі наукової фантастики релігійні мотиви й сюжети часто використовуються як універсальні формули, відокремлені від їх сакрального значення. Часто біблійні архетипи переосмислюються крізь призму розвитку технологій і сучасного секуляризованого мислення. «Наукова фантастика постає як простір міфотворчості нового типу, де «священне» не зникає, а радше набуває техногенного вигляду» (Grigg, 2018: 68). Наприклад, Бог може мати втілення штучної надсвідомості, що так само виконує функції створення, контролю, спасіння або покарання; пророками стають рятівники цивілізацій, що приносять нові знання, а чудом є технічний чи науковий прорив, що докорінно змінює існування людства.

Як зазначає Мирослав Попович, релігійні й міфологічні сюжети, що лежать в основі сучасних художніх світів, не є випадковими, адже наукова фантастика завжди стосується «межових ситуацій людського існування – життя і смерті, добра і зла, сенсу буття та меж пізнання». Наприклад, літературні твори Айзека Азімова, Артура Кларка чи Станіслава Лема торкаються тем гріхопадіння і спокути, всемогутності й відповідальності й осмислюють їх у контексті наукового й технологічного прогресу. Таким чином, релігійна символіка у науковій фантастиці виконує не лише декоративну або естетичну функцію, а є способом осмислення духовного стану людини у добу технологій.

Трансформація релігійних мотивів у візуальній мові наукової фантастики найчастіше відбувається через чотири основних прийоми: 1) пряме цитування існуючих символів; 2) їх стилізація й абстрагування; 3) синтез елементів різних релігійних традицій; 4) винаходження нових релігійних систем. Ці прийоми використовуються для реактуалізації знайомих символів та універсальних мотивів у контексті сконструйованого світу або для проведення паралелей між художньою реальністю і сучасністю.

Перший прийом передбачає пряме цитування: у вигаданий світ запозичують реальні релігійні знаки, сюжети чи поняття, з тим же чи дещо зміненим значенням. Наприклад, у відеогрі «Halo»

серії «Halos» кілеця, названі «halo», відсилають до християнського поняття «німб», а альянс прибульців має назву «Ковенант», що в християнстві та ісламі означає особливу угоду між Богом і людьми (Testa, 2014: 76).

Другий спосіб базується на стилізації відомих релігійних знаків, символів і персонажів. Наприклад, у всесвітах «Warhammer 40 000» «Імперський хрест» (Imperial Cross), яким відзначені воїни глави Храму (Black Templars), змальований у вигляді середньовічного мальтійського хреста, проте, попри впізнаваність, його зображення вкрите черепами, канонічними європейськими узорами, літургійними текстами та краплями крові – свого роду готична деконструкція символу жертви та віри.

Третій прийом передбачає поєднання релігійних мотивів. У тому ж «Warhammer 40 000» архітектура містить поєднання католицької і православної традицій; «Боги Хаосу» є прототипами змішаних між собою архетипів, притаманних язичництву і християнству: «багаторукий бог змін Тзеентч використовує лабіринтові символи та всевидюче око (нагадуючи гностичну мудрість і шумерські божества), богиня насолоди Слаанеш оточена змійовидними емблемами та візерунками, паралельними образам Вавилонської блудниці чи культам Діоніса, а бог смерті Нургл прикрашений трикутними та тринітарними знаками, які перегукуються з буддистськими уявленнями про мимовільне відпадання життя та грецькою Марою (богинею страждань)» (Heidbrink, Knoll & Wysocki, 2014: 78).

Останній четвертий спосіб базується на створенні нових релігій та культів у межах художнього світу. В такому разі релігійна символіка на формальному й візуальному рівні може відрізнятися від існуючої, проте базуватися на універсальних кодах, що притаманні дійсним релігіям. Наприклад, у серіях «Star Wars» чи «Warhammer 40 000» повсюдно трапляються вигадані канонічні церкви (джедаї як монастирський орден Сили, Імперіум як держава-церква з імператором-божеством) та їх емблеми (символи легіонів чи храмів).

Висновки. Візуальна мова наукової фантастики як жанру поєднує в собі утопічні й антиутопічні сюжети, порушує філософську проблематику й закодовує в собі міфологічні мотиви. Вона висвітлює теми трансгуманізму, кризи ідентичності, досліджує межі між людиною та технологією, а також постгуманістичні уявлення про тіло, свідомість і майбутнє.

У науковій фантастиці сакральні мотиви набувають нової форми, трансформуються у високотехнологічних чи постапокаліптичних реаліях, вплітаються в (анти)утопічні сюжети. Алюзії на християнські, ісламські, буддійські та інші релігійні традиції з'являються у переосмисленому вигляді. У цьому процесі сакральні образи втрачають вузьку релігійну функцію й перетворюються на універсальні культурні коди.

Дизайн як частина візуальної мови відіграє важливу роль у передачі «сакрального» виміру науково-фантастичних світів через композицію, масштаб, матеріали, освітлення та символічні елементи.

Таким чином, результати дослідження підтверджують значущість інтеграції сакральних мотивів у дизайні та медіа й відкривають перспективи подальшого розвитку міждисциплінарних досліджень у царині візуальної культури та наукової фантастики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Jameson F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia Other Science Fictions. London : Verso, 2007. 480 p. URL: https://openlibrary.org/books/OL8956259M/Archaeologies_of_the_Future (Last accessed: 30.03.2026).

2. James E. and Mendlesohn, F. (eds.). The Cambridge Companion to Science Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 285 p. URL: https://scispace.com/pdf/the-cambridge-companion-to-science-fiction-4uo60r585g.pdf. (Last accessed: 30.03.2026).

3. Lem S. On the Strucnural Analyses Science Fiction Studies. *University of California Press.* 1973. Vol. 1, No. 1. P. 26–32. URL: https://ru.scribd.com/document/227089589/Science-Fiction-Studies-001-Vol-1-No-1-Spring-1973?utm_source (Last accessed: 30.03.2026).

4. Hassler-Forest D. Star-Trek, Global Capitalism and Immaterial Labor. *Science Fiction Film and Television* : Liverpool University Press. 2016. Volume 9, Issue 3. P. 371–391. DOI://doi.org/10.3828/sfftv.2016.9.11 (Last accessed: 30.03.2026).

5. Захарченко О. Жанрові особливості наукової фантастики у творах Ф. К. Діка «Чи мріють андроїди про електричних овець» і М. Кідрука «Бот». Миколаїв, 2024. 81 с. URL: https://krs.chmnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/3257/1/%D0%9A%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%84%D1%96%D0%BA%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0%20%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B0%20%D0%97%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20pdf.pdf (дата звернення: 30.03.2026).

6. Serhat Serter S. The Light and Dark Sides of Star Wars Hardcover. Cambridge Scholars Publishing, 2021. 240 p.

7. Mitchell W.J.T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press. 1995. 427 p. URL: https://ru.scribd.com/document/358228058/W-J-T-Mitchell-Picture-Theory-Essays-on-Verbal-and-Visual-Representation-1995 (Last accessed: 30.03.2026).

8. Rose, G. Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials. London. Thousand Oaks. New Delhi : SAGE Publications, 2012. 219 p. URL: https://teddykw2.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/visual-methodologies.pdf (Last accessed: 30.03.2026).

9. Storkerson P. Antinomies of Semiotics in Graphic Design. *Communication Design Failures, Part 2*. 2010. Vol. 44, No. 1. P. 5–37. URL: https://journals.uc.edu/index.php/vl/article/view/5825 (Last accessed: 30.03.2026).

10. Belting H. An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body. Princeton University Press, 2022 . 216 p.

11. Elsir Ali Saad Mohamed1 , Mohammed Abdalgader Osman Ali2 & Mathani Hassan Abashar Mohamed2. The communicative dimension of graphic design elements – Such as infographics. *Brazilian Journal of Science*. 2023. Vol. 2, No. 7. P. 84–91. DOI: 10.14295/bjs.v2i7.283

12. Frascara J. Revisiting «Graphic Design: Fine Art or Social Science?» – The Question of Quality in Communication Design. *The Journal of Design, Economics, and Innovation.* 2022. Vol. 8, No. 2. P. 270–288. DOI: 10.1016/j.sheji.2022.05.002

13. Grigg R. Science Fiction and the Imitation of the sacred. New York : Bloomsbury Academic. 2018. 162 p.

14. Lucas G. The Mythology of Star Wars [Interview with Bill Moyers]. New York : PBS. 1999. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WzP_fQW4bZc (Last accessed: 30.03.2026).

15. Hidalgo P. Star Wars: The Force Awakens – The Visual Dictionary. London : DK Publishing. 2015. 80 p.

16. Testa A. Religion(s) in Videogames. Historical and Anthropological Observations. *Online – Heidelberg Journal of Religions on the Internet*. 2014. Vol. 5. DOI: 10.11588/rel.2014.0.12170

17. Vakkuri V. & Abrahamsson P. The Key Concepts of Ethics of Artificial Intelligence: A Keyword-based Systematic Mapping Study. 2018. DOI: 10.1109/ICE.2018.8436265

18. Heidbrink S., Knoll T., & Wysocki J. Theorizing Religion in Digital Games. Multiperspective and Interdisciplinary Approaches. *Heidelberg Journal of Religions on the Internet.* 2014. Vol. 5. https://doi.org/10.11588/rel.2014.0.12181

REFERENCES

1. Jameson F. (2005) Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia Other Science Fictions. London: Verso. 480. URL: https://openlibrary.org/books/OL8956259M/Archaeologies_of_the_Future [in English].

2. James, E. and Mendlesohn, F. (eds.). (2003) The Cambridge Companion to Science Fiction. Cambridge: Cambridge University Press. 285. URL: https://scispace.com/pdf/the-cambridge-companion-to-science-fiction-4uo60r585g.pdf [in English].

3. Lem S. (1973) On the Strucnural Analyses Science Fiction Studies. *University of California Press.* Vol. 1, No 1. Spring. 26–32. URL: https://ru.scribd.com/document/227089589/Science-Fiction-Studies-001-Vol-1-No-1-Spring-1973?utm_source [in English].

4. Hassler-Forest D. (2016) Star-Trek, Global Capitalism and Immaterial Labor. *Science Fiction Film and Television* : Liverpool University Press. Volume 9, Issue 3. 371–391. DOI://doi.org/10.3828/sfftv.2016.9.11 [in English].

5. Zakharchenko O. (2024) Zhanrovi osoblyvosti naukovoi fantastyky u tvorakh F. K. Dika «Chy mriiut androidy pro elektrychnykh ovets» i M. Kidruka «Bot». [Genre characteristics of science fiction in the works of F. K. Dick, «Do Androids Dream of Electric Sheep?», and M. Kidruk, «Bot»] Mykolaiv. 81. URL: https://krs.chmnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/3257/1/%D0%9A%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%84%D1%96%D0%BA%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0%20%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B0%20%D0%97%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20pdf.pdf [in Ukrainian].

6. Serhat Serter S. (2021) The Light and Dark Sides of Star Wars Hardcover. Cambridge Scholars Publishing. 240. [in English].

7. Mitchell W.J.T. (1995) Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press. 427 URL: https://ru.scribd.com/document/358228058/W-J-T-Mitchell-Picture-Theory-Essays-on-Verbal-and-Visual-Representation-1995 [in English].

8. Rose G. (2012) Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials. London: SAGE Publications. 219. URL: https://teddykw2.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/visual-methodologies.pdf [in English].

9. Storkerson P. (2010) Antinomies of Semiotics in Graphic Design. *Communication Design Failures, Part 2*. Vol. 44, No. 1. 5–37. URL: https://journals.uc.edu/index.php/vl/article/view/5825 [in English].

10. Belting H. (2022) An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body. Princeton University Press. 216. [in English].

11. Elsir Ali Saad Mohamed1 , Mohammed Abdalgader Osman Ali2 & Mathani Hassan Abashar Mohamed2. (2023) The communicative dimension of graphic design elements – Such as infographics. *Brazilian Journal of Science*. Vol. 2, No. 7. 84–91. DOI: 10.14295/bjs.v2i7.283 [in English].

12. Frascara J. (2022) Revisiting «Graphic Design: Fine Art or Social Science?» – The Question of Quality in Communication Design. *The Journal of Design, Economics, and Innovation.* Vol. 8, No. 2. 270–288. DOI: 10.1016/j.sheji.2022.05.002 [in English].

13. Grigg R. (2018) Science Fiction and the Imitation of the sacred. New York : Bloomsbury Academic. 2018. 162. [in English].

14. Lucas G. (1999) The Mythology of Star Wars [Interview with Bill Moyers]. New York : PBS. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WzP_fQW4bZc [in English].

15. Hidalgo P. (2015) Star Wars: The Force Awakens – The Visual Dictionary. London : DK Publishing. 80. [in English].
16. Testa, A. (2014) Historical and Anthropological Observations. *Online – Heidelberg Journal of Religions on the Internet*. Vol. 5. DOI: 10.11588/rel.2014.0.12170 [in English].
17. Vakkuri, V., Abrahamsson P. (2018) The Key Concepts of Ethics of Artificial Intelligence: A Keyword-based Systematic Mapping Study. DOI: 10.1109/ICE.2018.8436265 [in English].
18. Heidbrink S., Knoll T., & Wysocki J. (2014) Theorizing Religion in Digital Games. Multiperspective and Interdisciplinary Approaches. *Heidelberg Journal of Religions on the Internet.* Vol. 5. https://doi.org/10.11588/rel.2014.0.12181

Дата першого надходження статті до видання: 07.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 930.85:004.67
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-12

Роман ПЕТРІВ,
orcid.org/0000-0002-1792-8679
аспірант, асистент кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) roman.petriv.20@pnu.edu.ua

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ

Стаття досліджує трансформацію художньої репрезентації об'єктів культурної спадщини в умовах стрімкої цифровізації гуманітарної сфери. Обстоюється центральна теза: цифрова репрезентація є не технічним копіюванням оригіналу, а самостійним процесом художньої трансформації, що змінює просторові, композиційні, семантичні та рецептивні характеристики об'єкта. Теоретичну рамку формують концепція «аури» В. Беньяміна як унікальної присутності твору в часі та просторі та іконологічний метод Е. Панофського, що розглядає смисл твору як функцію культурного контексту. Доведено, що цифрове середовище трансформує художній образ у чотирьох взаємопов'язаних вимірах: просторовому (звільнення від фіксованого місцезнаходження та конструювання множинних точок зору), композиційному (передача права вибору ракурсу і деталізації глядачеві, що перетворює споглядання на редагування), семантичному (розширення і водночас розмиття смислу твору, зокрема його глибших значень) та рецептивному (перетворення глядача на активного учасника, чий досвід стає технологічно обумовленим). Особливу увагу приділено досвіду України в умовах повномасштабного збройного конфлікту (2022–2025): верифіковано пошкодження 451 об'єкта культурної спадщини, а цифровізація стала єдиним доступним способом збереження пам'яток. Аналіз проєктів 3D-сканування (студія Skeiron), Реєстру Музейного фонду та міжнародних ініціатив цифрового збереження доводить: у воєнному контексті цифровий образ знищеного оригіналу виконує функцію носія культурної пам'яті та документального свідчення, частково репрезентуючи його культурне значення, але не відтворюючи художню цінність у повному обсязі, стаючи водночас юридичним свідченням факту руйнування. Водночас наголошується, що цифровий образ зберігає форму, але не матерію об'єкта: іконологічний рівень смислу, пов'язаний із матеріальним і просторовим контекстом, залишається принципово невідтворюваним. Результати дослідження мають практичне значення для розбудови цифрових музеїв, стандартів архівування, освітніх програм та механізмів культурної дипломатії.

Ключові слова: *цифрова репрезентація, культурна спадщина, художня трансформація, аура, іконологічний рівень, рецептивний досвід, цифровий музей.*

Roman PETRIV,
orcid.org/0000-0002-1792-8679
PhD Student, Assistant at the Department of Design and Art Theory
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) roman.petriv.20@pnu.edu.ua

TRANSFORMATION OF THE ARTISTIC REPRESENTATION OF CULTURAL HERITAGE OBJECTS IN THE CONDITIONS OF DIGITALIZATION

The article investigates the transformation of artistic representation of cultural heritage objects amid the rapid digitalization of the humanities. The central thesis is advanced that digital representation is not merely a technical reproduction of the original, but an autonomous process of artistic transformation that alters the spatial, compositional, semantic, and receptive characteristics of an object. The theoretical framework draws on Walter Benjamin's concept of "aura" as the unique presence of a work in time and space, and Erwin Panofsky's iconological method, which treats the meaning of a work as a function of its cultural context. It is demonstrated that the digital environment transforms the artistic image in four interrelated dimensions: spatial (liberation from a fixed locus and construction of multiple viewpoints), compositional (transfer of the right to choose angle and detail to the viewer, turning contemplation into editing), semantic (expansion and simultaneous blurring of the semantic field, including the iconological level of meaning), and receptive (transformation of the viewer into an active participant whose experience becomes technologically conditioned). Special attention is paid to Ukraine's experience amid full-scale armed conflict (2022–2025): damage to 451 cultural heritage sites has been verified, and digitalization has become the only accessible means of documentation and representation. Analysis of 3D-scanning projects (Skeiron studio), the Museum Fund Register, and international digital preservation initiatives demonstrates that, in a wartime context, the digital image of a destroyed original the digital image of a destroyed original performs the function of a carrier of cultural memory and documentary evidence, partially representing its cultural significance, but not fully reproducing its artistic value. At the same time, it is emphasized that a digital image preserves

the form but not the matter of an object: the iconological level of meaning, tied to material and spatial context, remains fundamentally irreproducible. The findings have practical implications for the development of digital museums, archiving standards, educational programs, and cultural diplomacy mechanisms.

Key words: *digital representation, cultural heritage, artistic transformation, aura, iconological level, receptive experience, digital museum.*

Постановка проблеми. Активні процеси цифровізації гуманітарної сфери на початку XXI ст. трансформували способи функціонування об'єктів культурної спадщини в суспільному просторі. Оцифрування музейних колекцій, створення 3D-реконструкцій, віртуальних експозицій та інтерактивних платформ стало не лише інструментом розширення доступу до культурних цінностей, а й чинником зміни самої природи їхньої репрезентації. Особливої гостроти ці процеси набули в умовах воєнної загрози: цифрові технології дедалі частіше виступають єдиною доступною формою фіксації та публічного представлення пам'яток.

У науковому дискурсі цифровізація спадщини переважно розглядається як процес документування і забезпечення доступності. Значно рідше досліджується художній аспект: зміна просторових, композиційних і семантичних характеристик об'єкта внаслідок його перенесення у цифрове середовище. Саме тут постає принципове питання: чи є цифровий образ лише копією фізичного оригіналу, чи він набуває статусу нової форми існування мистецького об'єкта?

Аналіз досліджень. Проблема цифровізації культурної спадщини активно досліджується, однак переважно з технологічної або музеологічної перспективи. Роботи (Shen et al., 2024) та (Akhter et al., 2024) фіксують можливості 3D і VR/AR для документування, але не ставлять питання про те, як ці інструменти змінюють художній образ. (Xia et al., 2024) та (Darda & Estrada-Gonzalez, 2025) охоплюють рецептивний досвід відвідувачів, залишаючи поза увагою мистецтвознавчий вимір трансформації. (Sokil, Syerov & Boiko, 2024) та (Rusakov, 2024) документують досвід України, але не розгортають його у площину теоретичного осмислення статусу цифрового образу.

Теоретична лакуна, яку заповнює пропоноване дослідження, – відсутність мистецтвознавчого аналізу цифрової репрезентації як *самостійного художнього процесу*, що змінює природу об'єкта. Концепція «аури» (Benjamin, 1935), переосмислена у контексті сучасного музею (Hasan, 2023), та іконологічний метод (Panofsky, 1955) дають теоретичну рамку для такого аналізу. Їх зв'язок із конкретними цифровими практиками та воєнними реаліями залишається нерозробленим – і саме це є предметом цієї статті.

Мета статті – дослідження механізмів художньої трансформації об'єктів культурної спадщини в умовах цифровізації: виявлення змін у просторових, композиційних, семантичних та рецептивних характеристиках об'єкта при переході з фізичного до цифрового середовища, а також аналіз специфіки цифрової репрезентації в умовах воєнної загрози на прикладі досвіду України.

Методи дослідження: теоретичний аналіз – для систематизації концептуальних підходів до репрезентації; порівняльно-мистецтвознавчий метод – для зіставлення характеристик об'єктів у фізичному та цифровому середовищах; феноменологічний підхід – для аналізу рецептивного досвіду; інтерпретаційний метод – для осмислення семантичних змін при цифровому перетворенні. Емпіричну базу формує систематичний огляд досліджень у галузі цифрового музеєзнавства та кейсів збереження спадщини України.

Виклад основного матеріалу. Ключовим теоретичним орієнтиром залишається концепція «аури» В. Беньяміна, сформульована в есеї «Твір мистецтва в добу його технічної відтворюваності» (1935). Беньямін визначає ауру як унікальну присутність твору в часі та просторі – те, що зникає при відтворенні. Механічна репродукція переводить об'єкт з режиму культової цінності у режим виставкової цінності, змінюючи не лише форму доступності, а й статус твору (Benjamin, 1935). (Hasan, 2023) розвиває цю думку стосовно сучасного музею: «ауратичність» не зникає, а перетворюється – «технічно встановлена автентичність» формує новий символічний статус об'єкта в цифровому середовищі.

Не менш продуктивним є іконологічний метод Ервіна Панофського (1955). Розрізняючи три рівні значення – первинний (форма і мотив), вторинний (іконографічний зміст) та третинний (іконологічний, тобто глибинний символічний смисл, укорінений у культурному контексті) – Панофський підкреслює: інтерпретація твору невіддільна від умов його сприйняття. Цифрове середовище змінює саме ці умови, деконтекстуалізуючи об'єкт і переміщуючи його з культурно насиченого простору в алгоритмічно організований інтерфейс. Іконологічний рівень – найбільш залежний від матеріального і просторового контексту – виявля-

ється найбільш вразливим при цифровому перетворенні (Panofsky, 1955).

Обидва підходи вказують на одне: репрезентація завжди змінює об'єкт. Якщо механічна репродукція тиражувала образ, зберігаючи незмінним оригінал, то цифрове середовище трансформує структуру самого образу. Питання вже не в тому, чи є копія ідентичною – а в тому, яким стає об'єкт після цифрового перетворення.

Водночас варто зберігати аналітичну обережність: чи справді цифровий образ замінює оригінал, чи лише функціонально виконує деякі його ролі? Цифрова репрезентація може зберігати форму, тиражувати доступ і формувати нові смислові шари – але залишається відкритим питання, чи є це повноцінним художнім буттям об'єкта або лише його інформаційним відбитком. Відповідь залежить від конкретного виду мистецтва, технологічного рішення і контексту сприйняття.

Цифровізація не копіює об'єкт, а формує новий спосіб його репрезентації та взаємодії з ним. Методи 3D-сканування та фотограмметрії традиційно розглядаються як інструменти документування. Однак, створюючи тривимірну модель, технологія відокремлює художній образ від матеріального носія та розміщує його в іншому просторовому і перцептивному контексті. Скульптура, доступна для огляду лише з певних кутів, у цифровій версії стає об'єктом необмеженої маніпуляції: її масштабують, обертають, розглядають зсередини.

(Shen et al., 2024) підтверджують, що ця маніпульованість суттєво змінює сприйняття: цифрова скульптура є «значно популярнішою серед молодих глядачів щодо таких атрибутів, як колірна варіативність, насиченість і текстура» – атрибутів, що посилюються саме у цифровому режимі. Відтак цифровий образ формує нову версію об'єкта, а не відтворює оригінал.

Цифровий музей організовує досвід глядача, а не просто показує об'єкти. Якщо традиційний музей фіксує об'єкт у певній експозиційній рамці, то цифровий конструює спосіб його бачення – визначаючи ракурс, масштаб і логіку взаємодії. Цифровізація зміщує функцію інституції з хранителя предметів до організатора досвіду.

За даними (Xia et al., 2024), з початку пандемії COVID-19 цифрова активність музеїв зросла на 5,6%, а кількість інституцій, що запланували онлайн-виставки, – на 6,5%. Ця трансформація полягає не у переносі фізичного контенту в онлайн, а у зміні художньої граматики показу.

VR і AR створюють новий художній простір. Ці технології не відтворюють фізичне середовище – вони конструюють принципово нове: простір, де об'єкт може існувати без прив'язки до географії та стану збереженості. Глядач може увійти всередину собору у руїнах або оглянути фреску з відстані кількох сантиметрів.

(Akhter et al., 2024) фіксують, що метавсесвіт-технології «не лише документують, але й забезпечують деталізоване спостереження та збереження» – тобто переходять від відображення до активного управління образом. Цифрова репрезентація постає як самостійна форма досвіду взаємодії з твором, а не відбитком оригіналу.

Цифрова репрезентація змінює об'єкт у чотирьох ключових вимірах.

Просторова трансформація. Фізичний простір музею організовує сприйняття через дистанцію, маршрут і тілесний досвід. Цифрове середовище замінює цю логіку іншою: навігацією, масштабуванням та множинністю точок зору. Пам'ятка може бути оглянута одночасно ззовні, зсередини та у фрагментах, незалежно від реального стану збереженості – але втрачає унікальне місце існування. (Kim & Lee, 2025) встановили, що повноцінна просторова іммерсія досягається лише у носимих VR-системах: мобільні рішення суттєво обмежують ступінь занурення, що свідчить про нерівномірність просторової трансформації залежно від технологічного рівня реалізації.

Композиційна трансформація. У цифровому інтерфейсі глядач сам обирає ракурс, освітлення та деталізацію – право, якого у фізичному музеї він не має. Це перетворює споглядання на редагування і змінює відносини між автором, твором та глядачем. (Darda & Estrada-Gonzalez, 2025) виявили, що відвідувачі музею демонструють «більший рівень розуміння» порівняно з цифровим форматом, хоча емоційний вплив залишається порівнюваним. Цифровий досвід формує інший тип залученості: ширший за охопленням, але менш контекстуально насичений. (Trunfio et al., 2022) доповнюють: змішана реальність перетворює музейний візит на «мультисенсорний досвід», звільняючи глядача від авторської і кураторської рамки.

Семантична трансформація. Цифрове середовище вводить між глядачем і об'єктом нових посередників: алгоритми пошуку, гіперпосилання, мультимедійні коментарі, персоналізовані рекомендації. Семантичне поле розширюється, але водночас розмивається: глядач отримує надлишок значень і ризикує не отримати жодного глибокого – саме того іконологічного рівня, про який писав Панофський. (Sutton & Rajangam, 2023) влучно фіксують: у цифровому середовищі матеріал архіву перетворюється «з предмета вивчення

у дані, що підлягають видаленню після споживання». (Li et al., 2023) підтверджують: алгоритмічна персоналізація формує ієрархії значущості, що можуть принципово відрізнятися від авторського задуму.

Рецептивна трансформація. У цифровому середовищі глядач формує власну траєкторію прочитання через навігацію, вибір і взаємодію. У VR-просторі він фізично входить у художній об'єкт, переживаючи його як середовище навколо себе. (Park et al., 2025) встановили, що «розважальні, ескапічні та естетичні враження позитивно впливають на залученість і задоволення» у VR-середовищі. (Trunfio et al., 2022) уточнюють: якість цього досвіду критично залежить від функціональних характеристик пристрою – тобто художнє переживання стає технологічно обумовленим, що є принципово новою рисою рецепції.

Таким чином, цифрова репрезентація трансформує об'єкт у чотирьох вимірах: просторовому, композиційному, семантичному та рецептивному. Сукупно ці виміри означають, що цифровий образ формує окрему форму репрезентації та досвіду, що має власні властивості та обмеження.

У воєнних умовах цифрова репрезентація стає єдиною формою існування об'єкта. В умовах фізичного знищення пам'яток цифрова репрезентація перестає бути альтернативою і стає єдиною можливою формою збереження. Досвід України після 2022 р. надає цій теорії конкретний і гострий зміст.

Станом на жовтень 2024 р. ЮНЕСКО верифікувало пошкодження 451 об'єкта культурної спадщини України: 32 музеї, 142 релігійні споруди, 227 будівель художнього та історичного значення, 17 бібліотек, 1 архів. Загальний збиток культурному сектору за оцінками ООН перевищує 3,5 млрд доларів.

Відповіддю стало розгортання цифрових ініціатив збереження. Студія Skeiron здійснює масштабне 3D-сканування об'єктів на прифронтових та окупованих територіях, фіксуючи не лише форму, але й середовище буття кожного об'єкта. Реєстр Музейного фонду консолідує дані про понад 12 мільйонів артефактів; станом на лютий 2025 р. до системи підключилися 432 з 652 державних музеїв (GovTech Alliance of Ukraine, 2025). Це водночас адміністративний і юридичний інструмент – доказова база для повернення вивезених цінностей.

Sokil, Syerov & Boiko (2024) стверджують, що «цифрові моделі архітектурних об'єктів стають ключовим заходом збереження культурної власності», оскільки зберігають те, що вже не існує фізично. Якщо оригінал знищено, цифровий образ *виконує функцію заміщення у сфері культурної пам'яті та документування, але не відтворює повною мірою художній статус оригіналу.*

Водночас важливо не переоцінювати цю спадкоємність. Цифровий образ зберігає форму, але не матерію: не текстуру поверхні, не акустику, не запах середовища. Беньямінівська аура – «унікальна присутність в часі та просторі» – не оцифровується. Відтак цифровий образ знищеної пам'ятки є найбільш повною з доступних форм фіксації та репрезентації, але не еквівалентом існування оригіналу.

В умовах воєнного часу цифрова репрезентація набуває ще одного виміру: юридичного і культурного свідчення. Цифровий образ зруйнованого об'єкта фіксує не лише художню форму, але й момент насилля над культурою – набуваючи нового семантичного шару, відсутнього у будь-якій мирній репрезентації. Показовим у цьому відношенні є проєкт цифрової документації Києво-Печерської лаври, реалізований організацією Digital Transitions Heritage: автори проєкту вперше здійснили масштабне 3D-документування одного з найважливіших сакральних архітектурних комплексів України в умовах воєнної загрози; розробили та апробували відтворювану методологію цифрового збереження архітектурно-мистецьких ансамблів; забезпечили передачу цифрових компетенцій та знань українським фахівцям у сфері охорони культурної спадщини; сформували відкриту базу даних, придатну для тиражування досвіду в масштабах усієї країни (Digital Transitions Heritage, 2023).

Цей проєкт наочно демонструє, що цифрова репрезентація у воєнному контексті виходить далеко за межі технічного документування. Вона стає інструментом інституційного зміцнення, передачі компетенцій та формування стійкості культурної системи в цілому: зафіксована цифровим чином пам'ятка не лише зберігає художню форму, але й акумулює знання про неї, перетворюючись на живий ресурс культурної пам'яті. Відтак цифровий образ у воєнному контексті набуває функції, недоступної для будь-якої довоєнної репрезентації: він є одночасно документом, архівом компетенцій і актом культурного опору. Цифрова репрезентація у воєнному контексті – це практика культурного опору та передачі пам'яті.

Наукова новизна дослідження:

– вперше цифрова репрезентація об'єктів культурної спадщини розглядається як самостійний етап художньої репрезентації об'єкта, а не лише як технічний засіб відтворення;

– обґрунтовано і систематизовано чотири виміри трансформації художнього образу в цифровому середовищі (просторовий, композиційний, семантичний, рецептивний) як цілісну мистецтвознавчу концепцію;

– запропоновано теоретичне положення про те, що цифровий образ є самостійною художньою формою зі власними властивостями, що розвиває концепції Беньяміна і Панофського стосовно умов цифровізації;

– уточнено онтологічний статус цифрового образу у воєнному контексті: при фізичному знищенні оригіналу він успадковує його культурний та художній статус, набуваючи функції єдиного носія культурної пам'яті та юридичного свідчення.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що цифрова репрезентація об'єктів культурної спадщини є самостійним процесом художньої трансформації, а не технічним копіюванням оригіналу. Перенесення пам'ятки у цифрове середовище змінює її просторові, композиційні, семантичні та рецептивні характеристики – формуючи новий формат репрезентації з власними властивостями та обмеженнями.

Разом із тим відбувається суттєва трансформація ролі глядача: з пасивного споглядача він перетворюється на активного учасника, що самостійно формує траєкторію прочитання твору. Когнітивний та емоційний вплив мистецького об'єкта у фізичному та цифровому просторі є порівнюваним за інтенсивністю, але відмінним за характером: цифровий досвід – ширший і варіативніший, фізичний – глибший і контекстуально насиченіший.

Особливої гостроти ці процеси набувають в умовах воєнного знищення спадщини, коли цифрова репрезентація стає єдиним носієм культурної пам'яті та юридичним свідченням. Досвід України 2022–2025 рр. переконливо демонструє: у екстремальних умовах цифровий образ виконує функції документального свідчення і часткового збереження значення знищеного об'єкта – водночас залишаючись принципово відмінним від нього. Адже іконологічний рівень – глибинний символічний смисл, невіддільний від матеріального та просторового контексту, – залишається найбільш вразливим при цифровому перетворенні і є принциповою межею будь-якої цифрової репрезентації, що вимагає мистецтвознавчого осмислення без ілюзій повноти.

Практична цінність дослідження: у сфері цифрових музеїв – для формулювання критеріїв художньої якості репрезентацій; у цифровому архівуванні – для стандартів документування, що враховують семантичний контекст; в освіті – для програм критичного осмислення цифрового і фізичного досвіду мистецтва; у культурній дипломатії – для обґрунтування статусу цифрового образу як функціонального носія культурної пам'яті знищеного оригіналу.

Перспективним напрямом подальших досліджень є вивчення специфіки цифрової репрезентації об'єктів різних видів мистецтва та порівняльний аналіз рецептивного досвіду різних поколінь глядачів у цифрових і фізичних музейних просторах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: Illuminations / ed. by H. Arendt. New York : Schocken Books, 1935. P. 217–251. URL: https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf
2. Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. New York : Doubleday Anchor Books, 1955. 362 p.
3. Hasan A. The Aura of the Object and the Work of Art: A Critical Analysis of Walter Benjamin's Theory in the Context of Contemporary Art and Culture. Arts. 2023. Vol. 12. No. 2. Art. 59. DOI: https://doi.org/10.3390/arts12020059
4. Akhter N. et al. Digitalizing cultural heritage through metaverse applications: challenges, opportunities, and strategies. npj Heritage Science. 2024. DOI: https://doi.org/10.1186/s40494-024-01403-1?urlappend=%3Futm_source%3Dresearchgate.net%26utm_medium%3Darticle
5. Shen S. et al. Preserving Sculptural Heritage in the Era of Digital Transformation: Methods and Challenges of 3D Art Assessment. Sustainability. 2024. Vol. 16. No. 13. Art. 5349. DOI: https://doi.org/10.3390/su16135349
6. Xia Q. et al. A systematic review of digital transformation technologies in museum exhibition. Computers in Human Behavior. 2024. Art. 108407. DOI: https://doi.org/10.1016/j.chb.2024.108407
7. Darda K., Estrada-Gonzalez V. A comparison of art engagement in museums and through digital media. Scientific Reports. 2025. DOI: https://doi.org/10.1038/s41598-025-93630-0
8. Park H. et al. The Impact of VR Exhibition Experiences on Presence, Interaction, Immersion, and Satisfaction. Systems. 2025. Vol. 13. No. 1. Art. 55. DOI: https://doi.org/10.3390/systems13010055
9. Li J. et al. A bibliometric analysis of immersive technology in museum exhibitions: Exploring user experience. Frontiers in Virtual Reality. 2023. Vol. 4. DOI: https://doi.org/10.3389/frvir.2023.1240562
10. Trunfio M. et al. Mixed reality experiences in museums: Exploring the impact of functional elements of the devices on visitors' immersive experiences. Information & Management. 2022. DOI: https://doi.org/10.1016/j.im.2022.103698
11. Kim J., Lee S. Exploring the impact of virtual reality on museum experiences: visitor immersion and experience consequences. Virtual Reality. 2025. DOI: https://doi.org/10.1007/s10055-025-01140-1

12. Sutton D., Rajangam K. As cultural heritage goes digital, what's being transformed? Scroll.in. 2023. URL: https://scroll.in/article/1086616

13. Sokil M., Syerov Y., Boiko V. From Destruction to Digitization: Safeguarding Ukraine's Cultural and Archival Heritage in Wartime. Lecture Notes in Networks and Systems. 2024. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-59131-0_12

14. Rusakov S. S. Digitalization of cultural heritage of Ukraine during war. Conference proceedings. 2024. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-402-3-15

15. Digital Transitions Heritage. Ukraine Digitization Project. 2023. URL: https://heritage-digitaltransitions.com/ukraine-digitization-project/

16. GovTech Alliance of Ukraine. How Ukraine's Digital Museum Fund Protects Cultural Heritage in Wartime. 2025. URL: https://digitalstate.gov.ua/news/govtech/zakhyst-kulturnoyi-spadshchyny-iak-pratsiuye-novyy-reyestr-muzeynoho-fondu

REFERENCES

1. Benjamin W. (1935) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: Illuminations (ed. by H. Arendt). Schocken Books. P. 217–251. URL: https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf

2. Panofsky E. (1955) Meaning in the Visual Arts. Doubleday Anchor Books. 362 p.

3. Hasan A. (2023) The Aura of the Object and the Work of Art: A Critical Analysis of Walter Benjamin's Theory in the Context of Contemporary Art and Culture. Arts, 12(2), 59. DOI: https://doi.org/10.3390/arts12020059

4. Akhter N. et al. (2024) Digitalizing cultural heritage through metaverse applications: challenges, opportunities, and strategies. npj Heritage Science. DOI: https://doi.org/10.1186/s40494-024-01403-1?urlappend=%3Futm_source%3Dresearchgate.net%26utm_medium%3Darticle

5. Shen S. et al. (2024) Preserving Sculptural Heritage in the Era of Digital Transformation: Methods and Challenges of 3D Art Assessment. Sustainability, 16(13), 5349. DOI: https://doi.org/10.3390/su16135349

6. Xia Q. et al. (2024) A systematic review of digital transformation technologies in museum exhibition. Computers in Human Behavior, 108407. DOI: https://doi.org/10.1016/j.chb.2024.108407

7. Darda K., Estrada-Gonzalez V. (2025) A comparison of art engagement in museums and through digital media. Scientific Reports. DOI: https://doi.org/10.1038/s41598-025-93630-0

8. Park H. et al. (2025) The Impact of VR Exhibition Experiences on Presence, Interaction, Immersion, and Satisfaction. Systems, 13(1), 55. DOI: https://doi.org/10.3390/systems13010055

9. Li J. et al. (2023) A bibliometric analysis of immersive technology in museum exhibitions. Frontiers in Virtual Reality, 4. DOI: https://doi.org/10.3389/frvir.2023.1240562

10. Trunfio M. et al. (2022) Mixed reality experiences in museums. Information & Management. DOI: https://doi.org/10.1016/j.im.2022.103698

11. Kim J., Lee S. (2025) Exploring the impact of virtual reality on museum experiences. Virtual Reality. DOI: https://doi.org/10.1007/s10055-025-01140-1

12. Sutton D., Rajangam K. (2023) As cultural heritage goes digital, what's being transformed? Scroll.in. URL: https://scroll.in/article/1086616

13. Sokil M., Syerov Y., Boiko V. (2024) From Destruction to Digitization: Safeguarding Ukraine's Cultural and Archival Heritage in Wartime. Lecture Notes in Networks and Systems. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-59131-0_12

14. Rusakov S. S. (2024) Digitalization of cultural heritage of Ukraine during war. Conference proceedings. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-402-3-15

15. Digital Transitions Heritage. (2023) Ukraine Digitization Project. URL: https://heritage-digitaltransitions.com/ukraine-digitization-project/

16. GovTech Alliance of Ukraine. (2025) How Ukraine's Digital Museum Fund Protects Cultural Heritage in Wartime. URL: https://digitalstate.gov.ua/news/govtech/zakhyst-kulturnoyi-spadshchyny-iak-pratsiuye-novyy-reyestr-muzeynoho-fondu

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 316.7:008(477):316.42
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-13

Володимир ПИЛИПІВ,
orcid.org/0000-0001-6548-1405
кандидат історичних наук, професор,
професор кафедри журналістики і міжнародних відносин
Приватного вищого навчального закладу «Київський університет культури»
(Київ, Україна) pylypiv@ukr.net

Тетяна БОРИСОВА,
orcid.org/0000-0002-5831-4745
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(Кам'янець-Подільський, Хмельницька область, Україна) borisovakpkm@gmail.com

Олена АЛІКСІЙЧУК,
orcid.org/0000-0003-2494-8173
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(Кам'янець-Подільський, Хмельницька область, Україна) olenaaliksiichuk@ukr.net

ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА ІННОВАЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглянуто вплив процесів глобалізації на інноваційні трансформації української культури в умовах сучасного соціокультурного розвитку. Актуальність дослідження зумовлена стрімкою трансформацією культурного виробництва, комунікаційних стратегій та механізмів поширення культурних практик в умовах глобалізаційних процесів. Глобалізація стимулює інтенсивний обмін цінностями, ідеями та технологіями між різними країнами та регіонами світу, що призводить до трансформації національних моделей культури та виникнення гібридних форм міжкультурної взаємодії. Метою статті є комплексний аналіз особливостей інноваційних трансформацій української культури та визначення основних тенденцій розвитку українського культурного середовища. Завдяки застосуванню загальнонаукових і спеціальних методів (зокрема системного аналізу, синтезу, узагальнення та порівняльного підходу), розкрито основні напрями впливу глобалізації на динаміку сучасних культурних процесів в Україні. Встановлено, що глобалізація є каталізатором системної модернізації культурної сфери. Вона не лише сприяє технологічному оновленню галузі, а й зумовлює розвиток креативних індустрій та впровадження інноваційних культурних практик. Водночас вона створює певні виклики для збереження національної культурної ідентичності, оскільки посилює процеси культурної уніфікації та стандартизації. У цьому контексті особливого значення набуває поєднання глобальних культурних тенденцій із національними традиціями та цінностями. Зроблено висновок про подвійний характер інноваційних трансформацій української культури в умовах глобалізації. З одного боку, вони створюють нові можливості для модернізації культурного середовища, інтеграції України до світового культурного простору та поширення української культурної спадщини на міжнародному рівні. З іншого боку – постає нагальна потреба у формуванні ефективної культурної політики, спрямованої на підтримку національної культурної ідентичності та збереження різноманітності.

Ключові слова: *глобалізація, культурні трансформації, українська культура, культурна ідентичність, інноваційні процеси, культурна глобалізація, міжкультурна комунікація.*

Volodymyr PYLYPIV,
orcid.org/0000-0001-6548-1405
Candidate of Historical Sciences, Professor,
Professor at the Department of Journalism and International Relations
Kyiv University of Culture
(Kyiv, Ukraine) pylypiv@ukr.net

Tetiana BORYSOVA,
orcid.org/0000-0002-5831-4745
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Musical Arts
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University
(Kamianets-Podilskyi, Khmelnytskyi region, Ukraine) borisovakpkm@gmail.com

Olena ALIKSIICHUK,
orcid.org/0000-0003-2494-8173
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Musical Arts
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University
(Kamianets-Podilskyi, Khmelnytskyi region, Ukraine) olenaaliksiichuk@ukr.net

THE IMPACT OF GLOBALIZATION ON INNOVATIVE TRANSFORMATIONS OF UKRAINIAN CULTURE

The article examines the impact of globalization processes on the innovative transformations of Ukrainian culture in the context of contemporary socio-cultural development. The relevance of the study is determined by the intensive changes occurring in the sphere of cultural production, communication, and the dissemination of cultural practices under the influence of globalization. Globalization promotes the active exchange of cultural values, ideas, and technologies between different countries and regions of the world, which in turn leads to the transformation of national cultural models and the emergence of new forms of cultural interaction. The purpose of the article is to analyze the specific features of innovative transformations of Ukrainian culture under the influence of globalization processes and to identify the main trends in the development of the cultural environment in Ukraine within the global cultural space. The study applies a set of general scientific and specialized research methods, including analysis, synthesis, generalization, and comparative approach, which made it possible to reveal the key directions of globalization's influence on cultural processes in Ukraine. The research shows that globalization acts as an important factor in the modernization of the cultural sphere, facilitating the spread of new technologies, the development of creative industries, and the formation of innovative cultural practices. At the same time, globalization creates certain challenges for preserving national cultural identity, as it intensifies processes of cultural unification and standardization. In this context, particular importance is attached to the combination of global cultural trends with national traditions and values. It is concluded that the innovative transformations of Ukrainian culture in the context of globalization have a dual nature: on the one hand, they open new opportunities for the development of the cultural environment, Ukraine's integration into the global cultural space, and the promotion of Ukrainian cultural heritage at the international level; on the other hand, they require the development of effective cultural policies aimed at supporting national cultural identity and preserving cultural diversity.

Key words: *globalization, cultural transformations, Ukrainian culture, cultural identity, innovative processes, cultural globalization, intercultural communication.*

Постановка проблеми. Глобалізаційні трансформації, що охоплюють сучасний світовий простір, істотно впливають на всі сфери суспільного життя, зокрема на культурну. Інтенсивний розвиток інформаційних технологій, розширення міжнародних комунікацій і посилення міжкультурної взаємодії сприяють швидкому поширенню інформації, культурних практик, ідей і технологій, формуючи нові умови функціонування національних культур. У цих умовах культура постає не лише як сфера збереження традиційних цінностей, а і як відкрита динамічна система, здатна до інноваційного розвитку, переосмислення власних форм і адаптації до нових соціокультурних реалій.

У процесі глобалізації відбувається активна взаємодія різних культур, що зумовлює трансформацію культурних форм, зміну моделей комунікації та появу нових культурних практик. Водночас глобальні культурні процеси супроводжуються як позитивними тенденціями, пов'язаними з розширенням культурних контактів і доступом до світового надбання, так і певними ризиками, зокрема уніфікацією культурних зразків та послабленням національної ідентичності.

Для України проблема впливу глобалізації на культурний розвиток є особливо актуальною. Українська культура активно трансформується, що пов'язано як із внутрішніми соціокультурними змінами, так і з інтеграцією держави у світовий простір. За цих умов особливого значення набувають інноваційні процеси в культурі, які сприяють модернізації культурного середовища, розвитку креативних індустрій та формуванню нових форм культурної комунікації.

Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення впливу глобалізаційних процесів на інноваційні трансформації української культури, визначення основних тенденцій її розвитку та виявлення можливостей поєднання глобальних процесів із національними культурними традиціями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема впливу глобалізаційних процесів на розвиток культури, зокрема української, активно розробляється у вітчизняному науковому дискурсі. Українські дослідники зосереджують увагу передусім на трансформаційних процесах національного культурного середовища, зумовлених цифровізацією, розвитком креативних індустрій та посиленням міжкультурної взаємодії.

Зокрема, О. Аксьонова, О. Яценко обґрунтовують роль креативних індустрій як одного з основних чинників модернізації української культури, що сприяє формуванню нових культурних практик і розширенню культурного простору (Аксьонова, Яценко, 2025). На особливостях міжкультурної комунікації в умовах глобалізації акцентує колектив авторів на чолі з О. Єфімовою, підкреслюючи важливість збереження культурної ідентичності в процесі інтеграції у світовий культурний простір (Єфімова та ін., 2021).

Значний внесок у дослідження сучасних соціокультурних трансформацій здійснює С. Сидоренко, який розглядає цифрову трансформацію суспільства як чинник зміни культурних практик та комунікативних моделей (Сидоренко, 2021).

Отже, у вітчизняному науковому дискурсі простежується стійка тенденція до осмислення української культури як динамічної системи, що трансформується під тиском глобалізаційних та технологічних чинників. Проте, попри значний масив напрацювань, більшість досліджень мають фрагментарний характер, зосереджуючись на окремих аспектних змінах, що перешкоджає формуванню цілісного бачення інноваційних трансформацій сучасної культури.

У міжнародному науковому дискурсі проблема культурних трансформацій розглядається переважно крізь призму міжкультурної взаємодії, культурної дистанції та особливостей сприйняття культурного продукту. Зокрема, С. Ван та колеги доводять, що культурна дистанція є важливим чинником, що визначає насамперед ефективність поширення культурного продукту на міжнародних ринках (Wang et al., 2021). Подібних висновків доходять Х. Каньяс-Бахо та співавтори, підкреслюючи вплив культурного контексту на емоційні реакції аудиторії)Cañas-Bajo et al., 2022).

Проблему культурної гібридизації та трансформації культурної ідентичності розкривають Р. Чен та Я. Лю, наголошуючи на формуванні нових культурних форм унаслідок взаємодії різних культурних традицій (Chen, Liu, 2023). Конфлікт між індивідуалістичними та колективістськими цінностями як прояв культурних відмінностей у глобалізованому світі аналізує С. Чен (Chen, 2022).

Важливим напрямом міжнародних досліджень є вивчення впливу медіакультури на формування культурного досвіду. Зокрема, Н. Браун (Brown, 2021) та Дж. Хуанг і М. Грізzард (Huang, Grizzard, 2022) доводять, що сучасні медіа трансформують способи культурного сприйняття, створюючи нові моделі взаємодії між культурним продуктом та аудиторією.

Теоретичне підґрунтя дослідження культурних відмінностей формують у своїх працях М. Мінков та А. Кааса (Minkov, Kaasa, 2021), а також Т. Ю та співавтори (Yu et al., 2025). Вони розглядають культурні виміри та їхній вплив на поведінкові моделі в різних соціокультурних середовищах.

Узагальнення наведених підходів дає змогу розглядати інноваційні трансформації української культури як результат взаємодії глобалізаційних, технологічних та соціокультурних чинників. Це уможливлює перехід від опису окремих аспектів до комплексного аналізу сучасних культурних процесів.

Отже, попри значний науковий доробок у сфері культурних трансформацій, постає нагальна потреба в комплексному осмисленні інноваційних змін українського культурного простору, що й зумовлює актуальність дослідження.

Метою статті є дослідження впливу глобалізаційних процесів на інноваційні трансформації української культури, а також визначення основних тенденцій її розвитку в умовах сучасного глобального культурного простору. Особливу увагу акцентовано на аналізі змін у вітчизняному культурному середовищі, зумовлених цифровізацією, розвитком креативних індустрій та активізацією міжкультурної взаємодії.

Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

1) проаналізувати вплив глобалізаційних процесів на трансформацію культурного середовища;

2) визначити особливості інноваційних змін української культури в умовах цифровізації та розвитку креативних індустрій;

3) виокремити основні тенденції розвитку української культури в умовах глобального культурного простору.

Методологія дослідження. Методологічною основою дослідження є комплекс загальнонаукових та спеціальних методів, що забезпечують системний аналіз інноваційних трансформацій української культури в умовах глобалізаційних процесів. У роботі застосовано аналітико-синтетичний підхід, який сприяв узагальненню наукових підходів до розуміння культурних трансформацій та систематизації основних теоретичних положень дослідження.

Історико-логічний метод застосовано для аналізу еволюції культурних процесів у контексті глобалізації та виявлення закономірностей розвитку сучасного культурного середовища. Контент-аналіз наукових джерел і публікацій дав змогу визначити основні напрями дослідження культурних трансформацій, а також окреслити підходи до їхньої інтерпретації в сучасному науковому дискурсі.

Порівняльно-аналітичний метод застосовано для зіставлення особливостей розвитку культурних процесів у глобальному та національному контекстах, що дало змогу визначити специфіку інноваційних змін української культури. Системний підхід забезпечив розгляд культури як цілісної динамічної системи, що функціонує під впливом взаємодії глобальних і локальних чинників.

Застосування зазначених методів сприяло комплексному дослідженню впливу глобалізаційних процесів на трансформацію української культури та виявленню основних тенденцій її розвитку в сучасному соціокультурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Глобалізація є одним з основних чинників трансформації сучасного культурного середовища, визначаючи нові умови функціонування культури як відкритої та динамічної системи. У сучасному соціокультурному просторі спостерігається інтенсифікація культурних контактів, що супроводжується активним обміном смислами, символами та культурними практиками. Це зумовлює формування єдиного інформаційного простору, у межах якого національні культури взаємодіють, трансформуються та набувають нових форм. У вітчизняному науковому дискурсі акцентовано на амбівалентності цих процесів: вони поєднують відкритість культури зовнішнім впливам із необхідністю збереження її ідентичності (Єфімова та ін., 2021).

Одним з основних напрямів інноваційних трансформацій є цифровізація культурної сфери. Поширення цифрових технологій істотно змінює механізми створення та поширення культурного продукту, забезпечуючи його доступність та інтеграцію в глобальний інформаційний простір. У цьому контексті культурні практики трансформуються від традиційних форм до інтерактивних і мультимедійних форматів. Це зумовлює формування нових моделей взаємодії між культурним продуктом та аудиторією. С. Сидоренко зазначає, що цифрова трансформація суспільства є одним з основних чинників зміни соціокультурних процесів (Сидоренко, 2021).

Водночас важливим аспектом є розвиток креативних індустрій – основи сучасної культурної економіки. У межах українського простору це виявляється в поєднанні традиційних культурних елементів із сучасними технологіями, що сприяє створенню нових культурних продуктів і підвищенню їхньої конкурентоспроможності. У цьому контексті креативні індустрії є важливим чинником розвитку культури та її інтеграції до глобального простору (Аксьонова, Яценко, 2025).

Важливим чинником культурних змін є також процеси міжкультурної взаємодії, які посилюються в умовах глобалізації. Культурна дистанція між суспільствами впливає на сприйняття культурного продукту та визначає специфіку його адаптації в різних культурних середовищах (Wang et al., 2021). Водночас емоційне сприйняття культурного контенту залежить насамперед від культурного контексту аудиторії (Cañas-Bajo et al., 2022).

Це узгоджується з підходами до аналізу культурних вимірів, які визначають поведінкові моделі в різних соціокультурних середовищах (Minkov & Kaasa, 2021; Yu et al., 2025).

У сучасному культурному просторі спостерігається активізація процесів культурної гібридизації, що виявляється в поєднанні різних культурних традицій та формуванні нових культурних моделей (Chen & Liu, 2023; Chen, 2022). Для українського контексту цей процес супроводжується переосмисленням культурної спадщини та адаптацією її до сучасних умов. Як зазначає С. Янковський, сучасні культурні процеси потребують урахування історико-культурного контексту та специфіки розвитку європейського культурного простору (Jankowski, 2024).

Практичний вимір інноваційних трансформацій української культури в умовах глобалізації

чітко простежується через реалізацію конкретних культурних проєктів та ініціатив, що поєднують національний культурний контент із сучасними цифровими технологіями.

Одним із показових прикладів є використання цифрових платформ для популяризації культурної спадщини. Зокрема, участь українських інституцій у міжнародному проєкті Google Arts & Culture сприяє інтеграції української культури до глобального інформаційного простору, що відповідає загальним процесам цифрової трансформації культурної сфери (Сидоренко, 2021). Завдяки цьому українські музеї, мистецькі колекції та культурні об'єкти стають доступними світовій аудиторії, що розширює можливості культурної комунікації та сприяє формуванню позитивного культурного іміджу України.

Не менш важливим є розвиток музичної культури як елемента глобалізаційних процесів. Сучасна українська музика активно інтегрується у світовий культурний простір через цифрові стримінгові платформи (зокрема, Spotify, YouTube, Apple Music), що забезпечує її доступність для міжнародної аудиторії. Спостерігається також поєднання традиційних українських музичних елементів із сучасними жанрами, що є проявом культурної гібридизації та інноваційного розвитку культурного продукту та узгоджується з підходами до розвитку креативних індустрій як чинника модернізації культури (Аксьонова, Яценко, 2025).

Окремої уваги заслуговують культурні ініціативи, спрямовані на збереження та переосмислення національної культурної спадщини в умовах цифровізації. Це передбачає створення віртуальних музеїв, цифрових архівів, онлайн-виставок та освітніх платформ, які забезпечують нові формати взаємодії з культурним контентом. Такі практики не лише розширюють доступ до культури, а й трансформують способи її сприйняття та інтерпретації.

Крім того, важливим напрямом є розвиток креативних індустрій у сфері кіно, дизайну, анімації та цифрового мистецтва, де українські проєкти дедалі частіше виходять на міжнародний рівень (Pinchuk, 2025; Zholdak, 2025). Це засвідчує поступову інтеграцію української культури в глобальні культурні процеси та формування конкурентоспроможного культурного продукту.

Таким чином, аналіз практичних кейсів підтверджує, що інноваційні трансформації української культури в умовах глобалізації виявляються не лише на теоретичному рівні, а й у реальних культурних практиках, які забезпечують її динамічний розвиток та інтеграцію у світовий культурний простір. Узагальнення результатів дослідження дає змогу виокремити основні напрями інноваційних трансформацій української культури (табл. 1).

Запропоноване узагальнення відображає авторський підхід до систематизації інноваційних змін української культури й дає змогу конкретизувати прояви глобалізаційних впливів у національному культурному середовищі.

Аналіз представлених у таблиці напрямів підтверджує, що сучасні культурні трансформації мають комплексний і багатовимірний характер, охоплюючи технологічні, комунікативні та соціокультурні зміни. Вони виявляються не лише у зміні форм культурного виробництва, а й у трансформації механізмів культурного сприйняття, взаємодії та інтерпретації культурного досвіду. Зокрема, цифровізація забезпечує нові можливості доступу до культурного контенту та сприяє формуванню мережевих форм комунікації, що змінює традиційні моделі функціонування культури (Сидоренко, 2021).

Водночас міжкультурна взаємодія в умовах глобалізації активізує процеси культурної гібридизації, у межах яких поєднуються різні культурні традиції, формуючи нові культурні смисли та практики (Chen & Liu) 2023). Це підтверджує, що сучасна культура розвивається як відкрита система, здатна до адаптації та інтеграції різних культурних впливів. У цьому контексті креативні індустрії постають важливим механізмом трансформації культурного середовища, оскільки забезпечують створення інноваційних культурних продуктів та сприяють інтеграції культури у сферу економічних відносин (Аксьонова, Яценко, 2025).

Для України зазначені процеси мають стратегічне значення, оскільки відкривають нові можливості для інтеграції до глобального культурного простору, популяризації національної культурної спадщини та формування позитивного культурного іміджу держави. Водночас ці трансформації супроводжуються необхідністю збереження культурної ідентичності та підтримки національних культурних цінностей в умовах зростання глобалізаційного впливу (Єфімова та ін., 2021).

Міжкультурна взаємодія та культурна гібридизація сприяють інтеграції української культури до світового простору, зберігаючи національні традиції, проте водночас адаптуючи їх до глобальних тенденцій. Трансформація культурної ідентичності відображає потребу суспільства в переосмисленні власних цінностей і символів, підтримуючи відчуття національної самобутності в глобалізованому контексті.

Таблиця 1

Основні напрями інноваційних трансформацій української культури в умовах глобалізації*

Напрям трансформації	Прояви в українському культурному просторі
Цифровізація культури	Розширення цифрових платформ, культурні онлайн-проєкти, віртуалізація культурного продукту
Розвиток креативних індустрій	Формування нових культурних продуктів, інтеграція культури в економічні процеси, розвиток культурного підприємництва
Міжкультурна взаємодія	Активізація культурного обміну, інтеграція української культури в глобальний простір
Культурна гібридизація	Поєднання національних традицій із глобальними культурними тенденціями
Трансформація культурної ідентичності	Переосмислення національної ідентичності в умовах глобалізації
Розвиток медіакультури	Зміна моделей культурного сприйняття під впливом цифрових медіа
Соціокультурні зміни	Трансформація культурних практик, зміна форм комунікації та культурної участі

Джерело: узагальнено авторами на (Єфімова та ін., 2021; Аксьонова, Яценко, 2025; Сидоренко, 2021; Jankowski, 2024; Wang et al., 2021; Cañas-Bajo et al., 2022; Chen & Liu, 2023)

Розвиток медіакультури змінює способи сприйняття й поширення культурного продукту, роблячи процес культурної участі більш інтерактивним. Соціокультурні зміни підкреслюють адаптацію культурних практик до нових форм комунікації та участі, що забезпечує гнучкість культурного середовища й готовність до подальших трансформацій.

Крім того, важливим аспектом є вплив інформаційного середовища на формування культурних смислів та суспільної свідомості, що визначає специфіку сучасних соціокультурних процесів. У цьому контексті культура виконує не лише функцію збереження традицій, а й постає активним чинником соціальних змін, формуючи нові моделі ідентичності та культурної взаємодії.

У практичному вимірі це означає, що стратегія розвитку культурної сфери має ґрунтуватися на цифровому інструментарії, стимулюванні креативного сектору та активній інтеграції в міжнародні культурні процеси для ефективної адаптації української культури до глобальних викликів.

Таким чином, результати дослідження підтверджують, що інноваційні трансформації української культури в умовах глобалізації мають суперечливий характер: з одного боку, вони сприяють модернізації культурного середовища та розширенню його можливостей, а з іншого – актуалізують проблему збереження національної культурної самобутності. Це зумовлює необхідність формування комплексного підходу до розвитку культури, який поєднує інноваційні практики з підтримкою традиційних культурних цінностей.

Висновки. За результатами дослідження встановлено специфіку впливу глобалізаційних процесів на інноваційні трансформації української культури та окреслено основні тенденції її розвитку. Обґрунтовано, що глобалізація є системоутворювальним чинником трансформації культурного простору, сприяючи його відкритості, посиленню міжкультурної взаємодії та інтенсифікації комунікативних процесів. Установлено, що в цих умовах культура функціонує як динамічна, адаптивна система, здатна до структурних і змістових змін під впливом глобального інформаційного середовища.

Доведено, що визначальними напрямами інноваційних трансформацій є цифровізація культурної сфери, становлення креативних індустрій та трансформація моделей культурного виробництва й споживання. Виявлено, що впровадження цифрових технологій розширює інструментарій культурної діяльності, формує нові формати культурної комунікації й забезпечує інтеграцію національної культури в глобальний інформаційний простір.

З'ясовано, що розвиток української культури відбувається в площині взаємодії глобальних і локальних чинників, що зумовлює її поліструктурність та варіативність. Акцентовано, що інтеграційні процеси поєднуються з необхідністю збереження культурної ідентичності, що визначає специфіку сучасних культурних трансформацій.

Встановлено, що інноваційні зміни української культури мають амбівалентний характер: вони створюють передумови для модернізації культурного середовища та розширення його функціональних можливостей, а також актуалізують потребу забезпечення сталості національно-культурних характеристик в умовах глобалізаційного впливу. Це зумовлює необхідність формування збалансованих підходів до розвитку культурної

політики, орієнтованих на поєднання відкритості й ідентичнісної визначеності.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їхнього використання для формування ефективної політики, спрямованої на підтримку інноваційного розвитку культури та збереження ідентичності. Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом окремих аспектів цифровізації культури та розвитку креативних індустрій в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксьонова О. В., Яценко О. М. Розвиток міжкультурної комунікації в глобальному цифровому ландшафті XXI ст. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 6. С. 36–42. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.6.36
2. Єфімова О., Жицька С., Химай Н., Браєвська А. Міжкультурна комунікація в умовах глобалізаційних процесів у розвитку сучасного світу. *InterConf.* 2021. Т. 42. С. 343–348. DOI: https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.02.2021.031
3. Сидоренко С. В. Цифрова трансформація суспільства в умовах четвертої промислової революції. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2021. Т. 1, № 1. С. 31–43. DOI: https://doi.org/10.35423/2078-8142.2021.1.1.03
4. Brown N. Crossing boundaries: Families, audiences and mainstream aesthetics. In: Contemporary Hollywood Animation. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. P. 41–77. DOI: https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474410564.003.0002
5. Cañas-Bajo J., Silvennoinen J., Saariluoma P. Emotional responses of Finnish and Spanish audiences to culturally marked films. *Projections.* 2022. Vol. 16, № 3. P. 29–60. DOI: https://doi.org/10.3167/proj.2022.160302
6. Chen R., Liu Y. A study on Chinese audience's receptive behavior towards Chinese and Western cultural hybridity films based on grounded theory. *Behavioral Sciences.* 2023. Vol. 13, № 2. Article 135. DOI: https://doi.org/10.3390/bs13020135
7. Chen S. Discover the cultural antagonism in The Farewell: Individualism and collectivism. *Journal of Innovation and Social Science Research*. 2022. Vol. 9, № 4. P. 155–157. DOI: https://doi.org/10.53469/jissr.2022.09(04).31
8. Huang J., Grizzard M. Beyond content: Examining the impact of narrative structure on entertainment experience. *Journal of Media Psychology*. 2022. Vol. 34, № 1. P. 1–13. DOI: https://doi.org/10.1027/1864-1105/a000331
9. Jankowski S. The global culture and the post-global challenges. *Феномен культури постглобалізму: повоєнні світи та культурна демократія:* матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 27 листопада 2024 р.). Київ, 2024. С. 29–32. DOI: https://doi.org/10.34079/KltrConfProc2024paper
10. Minkov M., Kaasa A. Testing Hofstede's culture model using his own approach. *Cross Cultural & Strategic Management.* 2021. Vol. 28, № 2. P. 384–406. DOI: https://doi.org/10.1108/CCSM-05-2020-0120
11. Pinchuk Y. Comparative analysis of career strategies of opera singers in European and American cultural institutions. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2025. № 93(2). С. 105–112. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-16
12. Wang S., Pan H. R., Zhu N., Cai S. East Asian films on the European market: The role of cultural distance and cultural specificity. *International Marketing Review.* 2021. Vol. 38, № 4. P. 717–735. DOI: https://doi.org/10.1108/IMR-01-2019-0045
13. Yu T., Yang W., Wu R., Xu J., Yang J. A multidimensional study based on Hofstede's cultural theory. *Behavioral Sciences.* 2025. Vol. 15, № 2. Article 164. DOI: https://doi.org/10.3390/bs15020164
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

REFERENCES

1. Aksyonova, O. V., & Yatsenko, O. M. (2025). Rozvytok mizhkulturnoi komunikatsii v hlobalnomu tsyfrovomu landshafti XXI st. [Development of intercultural communication inthe global digital landscape of the 21st century]. Investytsii: praktyka ta dosvid, 6, 36–42. https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.6.36 [in Ukrainian].
2. Yefimova, O., Zhytska, S., Khymai, N., & Braievska, A. (2021). Mizhkulturna komunikatsiia v umovakh hlobalizatsiinykh protsesiv u rozvytku suchasnoho svitu [Intercultural communication in the context of globalization processes in the development of the modern world]. InterConf, 42, 343–348. https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.02.2021.031 [in Ukrainian].
3. Sydorenko, S. V. (2021). Tsyfrova transformatsiia suspilstva v umovakh chetvertoi promyslovoi revoliutsii [Digital transformation of society in the conditions of the fourth industrial revolution]. Multyversum. Filosofskyi almanakh, 1(1), 31–43. https://doi.org/10.35423/2078-8142.2021.1.1.03 [in Ukrainian].
4. Brown, N. (2021). Crossing boundaries: Families, audiences and mainstream aesthetics. In Contemporary Hollywood Animation (pp. 41–77). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474410564.003.0002
5. Cañas-Bajo, J., Silvennoinen, J., & Saariluoma, P. (2022). Emotional responses of Finnish and Spanish audiences to culturally marked films. Projections, 16(3), 29–60. https://doi.org/10.3167/proj.2022.160302
6. Chen, R., & Liu, Y. (2023). A study on Chinese audience's receptive behavior towards Chinese and Western cultural hybridity films based on grounded theory. Behavioral Sciences, 13(2), 135. https://doi.org/10.3390/bs13020135
7. Chen, S. (2022). Discover the cultural antagonism in *The Farewell*: Individualism and collectivism. Journal of Innovation and Social Science Research, 9(4), 155–157. https://doi.org/10.53469/jissr.2022.09(04).31
8. Huang, J., & Grizzard, M. (2022). Beyond content: Examining the impact of narrative structure on entertainment experience. Journal of Media Psychology, 34(1), 1–13. https://doi.org/10.1027/1864-1105/a000331
9. Jankowski, S. (2024). The global culture and the post-global challenges. In Fenomen kultury posthlobalizmu: povoienni svity ta kulturna demokratiia: materialy V Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, November 27, 2024) (pp. 29–32). Kyiv. https://doi.org/10.34079/KltrConfProc2024paper

10. Minkov, M., & Kaasa, A. (2021). Testing Hofstede's culture model using his own approach. Cross Cultural & Strategic Management, 28(2), 384–406. https://doi.org/10.1108/CCSM-05-2020-0120

11. Pinchuk, Y. (2025). Comparative analysis of career strategies of opera singers in European and American cultural institutions. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 93(2), 105–112. https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-16

12. Wang, S., Pan, H. R., Zhu, N., & Cai, S. (2021). East Asian films on the European market: The role of cultural distance and cultural specificity. International Marketing Review, 38(4), 717–735. https://doi.org/10.1108/IMR-01-2019-0045

13. Yu, T., Yang, W., Wu, R., Xu, J., & Yang, J. (2025). A multidimensional study based on Hofstede's cultural theory: An empirical study of Chinese viewers' perception of American animated films. Behavioral Sciences, 15(2), 164. https://doi.org/10.3390/bs15020164

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

Дата першого надходження статті до видання: 10.04.2025
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 75:004.92
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-14

Оксана ПІДДУБНА,
orcid.org/0000-0002-5937-0677
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну,
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна) maksimchuk19761111@gmail.com

Анатолій МАКСИМЧУК,
orcid.org/0000-0001-8588-0999
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна) maksimchuk19761111@gmail.com

СУЧАСНІ ЖИВОПИСНІ ТЕХНІКИ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ: СИМБІОЗ ТРАДИЦІЙ І ТЕХНОЛОГІЙ

У статті йдеться про те, як традиційний живопис і цифрові інструменти крок за кроком знаходять спільну мову у практиці сучасних художників – і українських, і зарубіжних. Причому відбувається це не через якийсь зовнішній примус, а досить органічно: просто нове знаряддя виявляється зручним, дає нові можливості – і митці поступово його приймають. Автор простежує, як розгортався цей процес: від перших, ще обережних і багато в чому інтуїтивних спроб працювати з комп'ютерною графікою – до того моменту, коли програми, графічні планшети й генеративні алгоритми стали звичною частиною щоденної роботи і вже не викликають відчуття чогось стороннього чи другорядного.

На конкретних прикладах із творчої практики показано, як цифрові засоби змінюють сам процес роботи над картиною – від побудови композиції та пошуку кольорових рішень до пластичної виразності кінцевого твору. Окрім того, завдяки цим інструментам з'являються нові жанрові форми, які цілком природно існують десь на перетині станкового живопису, дизайну й медіа-мистецтва. У статті також описано, до яких програм художники звертаються найчастіше, і розглянуто, як вибір того чи іншого інструменту позначається на індивідуальному стилі та техніці виконання.

Спираючись на досвід виставок і різноманітних освітніх подій останніх років – приблизно з 2022-го по 2025-й – у роботі відстежено, як цифрові засоби потихеньку вростають і в мистецьку освіту, і у виставкове життя, і як це потроху, часом майже непомітно, змінює саме те середовище, в якому художники сьогодні працюють і шукають себе. Якщо говорити про ключовий висновок, то він, власне, такий: ситуація, коли автор може одного дня писати олією на полотні, а наступного – малювати на планшеті, і при цьому не відчувати жодного внутрішнього конфлікту, давно вже нікого не дивує. Це не якийсь авангардний вибір і не спроба виділитися – так просто зараз влаштована щоденна робота у візуальному мистецтві. Водночас стало дуже помітно й інше: що глибше живопис занурюється у цифрові можливості, то відчутніше проступає розуміння, що академічна школа, класичний рисунок, розуміння форми і кольору – усе це нікуди не дівається, а навпаки, стає ще потрібнішим. У завершальній частині окреслено, куди саме можуть рухатися ці змішані практики в найближчому майбутньому, причому особливу увагу звернено на те, що штучний інтелект і генеративні технології все активніше входять у мистецький простір і з ними так чи інакше доведеться рахуватися.

Ключові слова: *цифровий живопис, живописні техніки, цифрове мистецтво, гібридні практики, штучний інтелект, традиції та технології.*

Oksana PIDDUBNA,
orcid.org/0000-0002-5937-0677
PhD in Pedagogy, Associate professor,
Head of the Department of Fine Arts and Design
Zhytomyr Ivan Franko State University
(Zhytomyr, Ukraine) maksimchuk19761111@gmail.com

Anatolii MAKSYMCHUK,
orcid.org/0000-0001-8588-0999
Senior Lecturer at the Fine Arts and Design Department
Zhytomyr Ivan Franko State University
(Zhytomyr, Ukraine) maksimchuk19761111@gmail.com

MODERN PAINTING TECHNIQUES IN THE DIGITAL ENVIRONMENT: A SYMBIOSIS OF TRADITIONS AND TECHNOLOGIES

The article discusses how traditional painting and digital tools are gradually finding a common language in the practice of contemporary artists, both Ukrainian and foreign. Moreover, this is happening not through some external compulsion, but quite organically: a new tool simply turns out to be convenient, provides new opportunities, and artists gradually accept it. The author traces how this process unfolded: from the first, still cautious and in many ways intuitive attempts to work with computer graphics to the moment when programs, graphics tablets, and generative algorithms became a familiar part of daily work and no longer evoke the feeling of something extraneous or secondary.

Specific examples from creative practice show how digital tools change the very process of working on a painting – from building a composition and searching for color solutions to the plastic expressiveness of the final work. In addition, thanks to these tools, new genre forms appear that quite naturally exist somewhere at the intersection of easel painting, design, and media art. The article also describes which programs artists turn to most often, and examines how the choice of a particular tool affects the individual style and technique of execution.

Drawing on materials from exhibitions and educational events held between 2022 and 2025, the article looks at how digital technologies are quietly making their way into art education and exhibition life – and how, little by little, this is reshaping the very environment in which contemporary art lives and grows. The study's main takeaway is fairly straightforward: a hybrid approach, where an artist moves freely between brush and tablet without seeing any contradiction in it, has long stopped being an experiment or an attempt to keep up with the times. It's simply how people work now. But there's a flip side to this: the more digital possibilities there are, the clearer it becomes that without a strong academic foundation, they don't amount to much. The article closes by sketching out possible directions for hybrid practices going forward – all the more relevant as artificial intelligence and generative art continue to pick up speed.

Key words: *digital painting, painting techniques, digital art, hybrid practices, artificial intelligence, traditions and technologies.*

Постановка проблеми. За останнє десятиліття у світі візуального мистецтва змінилося дуже багато – і змінилося швидко. Живопис, який віками тримався на, здавалось би, непорушній основі – дотику руки до полотна через пензель і фарбу, – сьогодні існує в постійній розмові з цифровими технологіями. Такі програми, як Adobe Photoshop, Procreate, Corel Painter або Krita, вже зараз здатні відтворювати мазки олійного, акварельного чи акрилового живопису настільки переконливо, що ще якихось двадцять років тому це здалося б чимось із царини фантастики. Але важливо розуміти: йдеться не просто про те, щоб повторити на екрані те, що раніше робилося на полотні. Цифрові інструменти – це не калька з аналогових технік. Вони створюють свою естетику, працюють за своїми законами – і в результаті відкривають такі форми творчого висловлювання, які без них просто не могли б виникнути.

Сьогодні мистецтвознавча наука стикається з досить незручною ситуацією – їй бракує цілісного й послідовного інструментарію, щоб адекватно говорити про живопис, який народжується на перетині аналогового та цифрового. Йдеться, власне, про такі роботи, в яких олійний мазок і цифрова обробка настільки зрослися між собою, що відділити одне від іншого навіть при великому бажанні вже не вийде. В університетах, щоправда, до цього досі ставляться обережно – класичне полотно там зазвичай цінують більше, бо воно ніби «чесніше», матеріальніше, ніж зображення, що складається з пікселів. Але якщо подивитися на те, що реально відбувається у мистецькому житті за стінами академій, картина зовсім інша. Куратори й галеристи – а головне, самі автори – вже давно не проводять жорсткої межі між цифровим і аналоговим, коли формують виставку або підбирають роботи для експозиції. Цифрові твори спокійно

з'являються поруч із живописом на аукціонах, їх купують музеї, вони беруть участь в інституційних процесах як цілком рівноправні учасники.

Аналіз досліджень. Те, як нові технічні засоби змінюють образотворче мистецтво і що це означає для людей, які намагаються його осмислити теоретично, – ця тема останніми роками помітно набрала ваги серед науковців, і не тільки українських. Із дослідників, які справді посунули цю розмову далі, хочеться окремо виділити О. Храмову-Баранову – у 2023 році вона опублікувала статтю в журналі «Культура і сучасність», і ця публікація, на мій погляд, заслуговує особливої уваги. Річ у тому, що авторка підійшла до цифрового живопису не зверхньо, не як до якогось побічного продукту комп'ютерної ери, а зовсім інакше – як до повноцінного мистецького явища, яке вже набрало достатньої зрілості, щоб стати предметом самостійного дослідження. У своїй роботі вона переконливо продемонструвала, що витоки цього явища тягнуться водночас і до дизайнерської справи, і до комп'ютерної графіки (Храмова-Баранова, 2023: 50).

П. Капустін дослідив вплив цифрового мистецтва на традиційні жанри живопису початку XXI століття, зазначивши в Українському мистецтвознавчому дискурсі (2024), що цифровий живопис продемонстрував свої безперечні переваги завдяки гнучкості графічних редакторів та можливості вносити корективи на будь-якому етапі створення твору (Капустін, 2024: 62). У подальшій своїй публікації той самий автор звернувся до проблематики генеративного мистецтва і штучного інтелекту, виокремивши правові, моральні й соціальні виклики, що постають перед мистецькою спільнотою (Капустін, 2025: 105).

На сторінках збірника «Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері» (2023) В. Волинець розглянула один із найгостріших аспектів сучасного мистецького життя – безпосередню присутність штучного інтелекту у процесі створення художнього твору. Дослідниця констатує, що традиційна модель, за якої автором беззастережно визнається лише людина, зазнає відчутної ерозії: алгоритм перетворюється на повноцінного учасника творчого акту, і підсумковий образ виявляється результатом їхньої спільної – хоч і нерівноцінної – роботи. Водночас В. Волинець звертає увагу на вузьке місце, яке при такому розкладі просто не може не виникнути: коли частину рішень щодо образу бере на себе програма, одразу постає питання – а наскільки у кінцевому результаті залишається самого автора, його особистого бачення та почерку. І тут є ще один нюанс: алгоритм працює не завжди передбачувано, і ця його властивість – палка з двома кінцями. З одного боку, вона може підказати художнику щось несподіване, те, до чого він сам би, можливо, не додумався, а з іншого – породжує відчуття, ніби робота живе якимось своїм життям і автор уже не до кінця розуміє, хто тут керує процесом – він чи машина (Волинець, 2023: 25).

До суміжної, проте методологічно відмінної проблеми звертається В. Череватюк у публікації, що побачила світ 2024 року на сторінках «Вісника Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури». Фокус її дослідження зміщений у бік педагогіки – авторку цікавить те, яким чином поява інструментів на основі штучного інтелекту трансформує підготовку майбутніх художників у стінах фахових навчальних закладів. В. Череватюк послідовно обстоює позицію, згідно з якою механічне залучення таких технологій до освітнього процесу саме по собі не гарантує позитивного ефекту; необхідна продумана й рефлексивна стратегія їх застосування, інакше існує цілком реальна загроза того, що замість розвитку самостійного художнього мислення студент звикне покладатися на алгоритмічні рішення і втратить навичку формувати власну творчу позицію (Череватюк, 2024: 90).

А. Чібалашвілі ще у 2021 році взялася за те, щоб розібратися, яким саме чином штучний інтелект потрапляє у візуальне мистецтво та музику. У своїй публікації для видання «Сучасне мистецтво» вона виокремила два основні способи такої роботи: перший – це коли машина вчиться відтворювати манеру та стилістику вже відомих творів, а другий – коли алгоритм породжує зображення чи звук фактично з нуля, спираючись на генеративну логіку (Чібалашвілі, 2021: 302). Через рік у тому ж збірнику вийшла стаття Н. Булавіної, яка обрала трохи інший ракурс – її більше цікавило не те, як працює технологія сама по собі, а те, що відбувається, коли електронні засоби стикаються з живою мистецькою практикою. Саме Н. Булавіна запропонувала говорити про «співжиття цифр і мистецтва» – вислів, який непогано схоплює суть: ні цифра не поглинає мистецтво, ні мистецтво не відкидає цифру, вони радше притираються одне до одного (Булавіна, 2022: 89). А у 2023 році Д. Чембержі, С. Пашукова та І. Єрмак на сторінках журналу «Актуальні питання гуманітарних наук» подивилися на цифрове мистецтво вже не тільки зсередини, а й ззовні – як на частину ширшого культурного і соціального ландшафту, намагаючись зрозуміти, в який бік воно може розвиватися надалі (Чембержі, Пашукова, Єрмак, 2023: 145).

А. Алтухова разом із Т. Червяк у 2023 році замислилися над тим, яку роль цифрові засоби відіграють у підготовці молодих художників, і дійшли висновку, який, мабуть, для багатьох уже не стане несподіванкою: комп'ютерний живопис – це давно не просто підмога чи додаток до основної роботи, а цілком окрема територія для творчості, причому така, що відкриває можливості, яких класичні техніки просто не мали. Але цікавіше навіть інше – дослідниці помітили дещо менш очевидне: коли молоді автори багато працюють у цифровому середовищі, у них поступово, часто без їхнього власного усвідомлення, починає зміщуватися само відчуття того, що красиво, а що ні. Тобто справа не зводиться до того, що хтось замінив пензель на стилус – змінюються естетичні орієнтири, і це стосується не окремих художників, а фактично цілого покоління. Свої спостереження авторки опублікували у збірнику, присвяченому мистецькій педагогіці та її перетинам із суміжними дисциплінами (Алтухова, Червяк, 2023).

Є. Санніков (2024: 120) підійшов до питання з іншого боку – його цікавило передусім те, як практично вибудувати навчальний курс, у якому студенти творчих спеціальностей могли б освоїти генеративні технології. Автор наполягав на тому, що одного лише вміння натискати потрібні кнопки тут катастрофічно мало: студент повинен навчитися відчувати межу між власним задумом і тим, що за нього «домислив» алгоритм, і водночас тверезо дивитися на етичні вузли, які неодмінно виникають у такій роботі. В. Харченко разом з О. Соловей, А. Яланським і С. Григор'євим (2025) у публікації для видання Національної академії образотворчого мистецтва поглянули на проблему набагато масштабніше – їх хвилювало, що відбувається із самим способом мислення митця, коли глобалізація і стрімке поширення технологій перекроюють звичний культурний простір. Головна теза, до якої вони дійшли, звучить досить тверезо: якщо художник хапається за цифрові можливості, не маючи за плечима міцної академічної школи, його результати неминуче залишатимуться неглибокими, а висловлювання – без справжнього концептуального стрижня (Харченко та ін., 2025).

Що стосується зарубіжних робіт, то серед них є кілька таких, повз які пройти складно. Передусім це праця L. Manovich під назвою AI Aesthetics, що побачила світ у 2018 році. L. Manovich у ній ставить, по суті, просте запитання – що відбувається з нашим сприйняттям візуального, коли в процес втручаються алгоритми, – і відповідає на нього досить ґрунтовно, без зайвого пафосу, але з хорошою аргументацією. Ще одна робота, яку варто згадати окремо, – це колективна монографія Digital Art, підготовлена під редакцією J. Stallabrass і видана Oxford University Press у 2022 році. Це, мабуть, одна з найповніших на сьогодні спроб зібрати воєдино й осмислити те, що відбувалося у цифровому мистецтві за останнє десятиліття, причому автори не замикаються на якомусь одному регіоні, а намагаються охопити міжнародний контекст у цілому.

Втім, хоча публікацій із дотичної тематики вже чимало, доводиться визнати, що саме живописна складова цифрової творчості досліджена значно гірше, ніж хотілося б. Переважна більшість авторів або розчиняє цифровий живопис у широкому полі медіа-арту, або зосереджується на якихось вузьких ділянках – скажімо, на генеративних експериментах чи феномені NFT. А от конкретні питання – як у цифровому просторі працює побудова валерів (від французького valeur – «цінність», «значення») – це тонкі градації світлотіні в межах одного тону), що стається з технікою лесування, коли замість олійної фарби маєш піксель, чи яким чином пастозне письмо набуває нового сенсу на екрані планшета – усе це поки що лишається на периферії наукової уваги і потребує окремого, зосередженого й ґрунтовного опрацювання.

Мета статті полягає у виявленні специфіки адаптації традиційних живописних технік до цифрового середовища, а також у визначенні того, яким чином програмні інструменти змінюють пластичну мову й творчий процес сучасного художника.

Виклад основного матеріалу. Щоб розібратися в тому, що відбувається на стику живопису й цифри, варто почати з простого запитання: які саме традиційні техніки художники переносять у цифрове середовище і чи залишаються вони при цьому «тими самими»? Практика показує, що переноситься не стільки техніка як набір фізичних рухів, скільки логіка побудови зображення. Приміром, лесування – прозорі тонкі шари фарби, накладені один поверх одного – у програмах на кшталт Procreate чи Photoshop реалізується через роботу з прозорими шарами (layers) з пониженою непрозорістю (Kovaleva et al., 2024: 58). Художник усе ще мислить категоріями теплих і холодних підкладів, усе ще будує глибину кольору поступовим нашаруванням, однак фізика процесу докорінно інша: замість олії та пігменту – піксельний растр, замість просихання – перемикання налаштувань кисті.

О. Храмова-Баранова свого часу слушно зауважила, що цифровий живопис відкриває для художника додаткові шляхи донести свою думку через візуальний образ, і головна причина цього – зник-

нення тих фізичних обмежень, які завжди диктував матеріал (Храмова-Баранова, 2023: 52). Достатньо порівняти дві ситуації: коли працюєш олією і щось пішло не так, доводиться або зішкрібати фарбу, або чекати, поки шар просохне, і лише тоді виправляти – а це час, нерви й ризик зіпсувати те, що вже вдалося. У цифровому ж середовищі банальна кнопка відміни знімає цей тягар одним натиском. Здавалося б, дрібниця, технічна зручність – але насправді вона змінює набагато більше, ніж просто робочий процес. Ті митці, які практикують так званий гібридний підхід – тобто поєднують традиційний живопис із цифровим етапом, – часто зізнаються, що саме на екрані їм зручніше «прокрутити» різні варіанти композиції чи спробувати кілька колірних рішень, і тільки переконавшись у правильності вибору, братися за справжнє полотно.

Варто придивитися до окремих живописних прийомів, і одразу видно, що на екрані вони живуть уже трохи іншим життям, ніж на полотні. Найочевидніший випадок – пастозний мазок, той самий щільний рельєфний слід, який так любили імпресіоністи і без якого експресіонізм узагалі втратив би половину свого характеру. Програми типу Corel Painter, Rebelle чи Procreate вміють його імітувати – стилус зчитує, наскільки сильно на нього тиснуть, і відповідно до цього алгоритм робить слід на екрані товстішим або тоншим, більш або менш фактурним. Нинішні версії таких програм просунулися в імітації живописної фактури набагато далі, ніж їхні попередники. Алгоритми навчилися брати до уваги і напрям ворсу кисті, і те, як фарба лягає шар на шар, і навіть ефект її підняття над площиною картини. Треба визнати, що подекуди цифрове зображення на виході виглядає настільки правдоподібно, що його складно з першого погляду відрізнити від фотографії реального полотна, написаного густою олією. Втім, є межа, яку програмне забезпечення, яким би воно не було досконалим, наразі подолати не здатне. Якщо зорове враження ще можна відтворити з високим ступенем достовірності, то тактильний бік живописного процесу залишається принципово недосяжним для цифрового середовища. Робота олією – це за самою своєю суттю постійний фізичний діалог руки з матеріалом. Пензель наштовхується на в'язкість фарби, ковзає або чіпляється за зерно ґрунту, і ця тактильна відповідь, яку художник переважно навіть не фіксує свідомо, багато в чому визначає і траєкторію руху, і силу натиску, і врешті-решт ту пластичну якість мазка, яка робить кожне полотно неповторним.

У цифровому просторі цей тактильний вимір фактично зникає. Стилус ковзає по гладкій площині планшета і не зустрічає на своєму шляху ніякого опору – ні в'язкості фарби, ні шорсткості ґрунту, ні тієї пружної відповіді, до якої звикла рука живописця. Без цього звичного фізичного зворотного зв'язку з матеріалом художник мимоволі починає інакше співвідноситися з власним твором – взаємодія стає помітно більш опосередкованою, пропущеною крізь технічний прошарок, і це не може не відбиватися на пластичному характері роботи в цілому. Виробники планшетів, звісно, намагаються щось із цим зробити – і Wacom, і Huion випускають текстуровані плівки, що наклеюються на екран і дають хоча б натяк на шорсткість паперу. Проте чесно кажучи, до повноцінного відтворення того тактильного досвіду, який дає реальний матеріал, поки що далеко.

Ще один прийом, який цікаво простежити в цифровому контексті, – це акварель. У реальному житті акварель тим і приваблює, що фарба живе своїм життям: вода несе пігмент куди їй заманеться, кольори перетікають один в один, і художник скоріше спрямовує цей процес, ніж контролює його повністю. Словацька компанія Escape Motions у своїй програмі Rebelle 7 спробувала перенести саме цю непередбачуваність у цифрове середовище, і зробила це через математичні моделі того, як вода просочується через волокна паперу – так звану капілярну дифузію.

На практиці це виглядає так: ставиш крапельку віртуальної акварелі, а вона починає розповзатися по цифровому аркушу, реагуючи на його зернистість, на те, під яким кутом «нахилене» полотно, на вологість сусідніх шарів. І справді – результат буває несподіваним, фарба іноді затікає туди, куди ти зовсім не планував, і це дуже нагадує ту живу стихію, за яку акваре лісти й люблять свою техніку. Але тут є один підступний нюанс, про який варто замислитися. У справжній акварелі, якщо щось пішло не туди, – це вже частина роботи, і художник мусить або прийняти випадковість, або почати з чистого аркуша. Саме ця неможливість повернути назад і виховує особливу сміливість, готовність ризикувати кожним мазком. А в цифровому варіанті завжди є кнопка відміни – натиснув, і невдалий потік зник, ніби його й не було.

Якщо поглянути на те, як реально працюють сьогоднішні українські художники, які так чи інакше пов'язані з цифровим живописом, впадає в око одна закономірність: майже всі вони пройшли серйозну академічну школу. Це не випадковість і не збіг. Взяти хоча б Олексія Шупіка – він закінчив Національну академію образотворчого мисте-

цтва і архітектури, тобто має за плечима повноцінну класичну освіту. У своїй щоденній роботі він робить так: спершу сідає за Photoshop і там, на екрані, розкидує основні маси композиції, пробує різні варіанти колірних акцентів, шукає рівновагу між плямами – по суті, створює щось на кшталт розгорнутої чернетки. І тільки коли цифровий ескіз його влаштовує, він бере пензлі й переносить знайдене рішення на справжнє полотно олією. Що характерно – у готовій картині ніхто не вгадає, що їй передував цифровий етап: жодного сліду, жодного натяку. Комп'ютер тут відіграє роль чисто робочу, службову, як колись олівцевий начерк на звороті конверта. Про щось дуже подібне писала і Н. Булавіна, коли зауважувала, що зустріч цифрових технологій із сучасним мистецтвом зовсім не означає, що одне витісняє інше, – навпаки, вони доповнюють одне одного, і саме в цьому доповненні й полягає сенс їхнього поєднання (Булавіна, 2022: 91).

Є й інший підхід, і його сповідують ті митці, для кого цифровий живопис – не підготовчий етап, а повноцінна самостійна справа, кінцевий результат якої існує саме на екрані і більше ніде. У таких авторів на перший план виходить одна властивість цифрового середовища, якої традиційне полотно позбавлене принципово, – це система шарів. Що це означає на практиці? Художник може винести, скажімо, небо на один шар, фігуру на другий, тіні на третій, і працювати з кожним окремо, скільки завгодно його переробляючи, при цьому жодним чином не торкаючись решти. У класичному ж живописі такої розкоші немає: полотно одне, площина одна, і щойно ти поклав мазок поверх іншого – вони вже зчепилися між собою, змішалися, і розділити їх назад уже не вийде.У цифровому середовищі ця залежність усувається: кожен об'єкт може існувати на окремому шарі, а режими змішування (blending modes) дають змогу досягати ефектів, аналогічних лесуванню, але з небаченою точністю контролю. П. Капустін справедливо зауважив, що саме «гнучкість і швидкість графічних редакторів» зумовили поширення цифрового живопису серед молодого покоління митців (Капустін, 2024: 63).

Питання колірного планування потребує окремого розгляду, оскільки саме у ставленні до кольору розбіжності між традиційним та цифровим живописом проявляються особливо наочно. Досвідчені цифрові живописці, як правило, свідомо обмежують свою палітру, використовуючи так звані colour palettes – заздалегідь підібрані набори кольорів, що гармоніюють між собою. Це по суті повторює логіку «обмеженої палітри» (limited palette) Андерса Цорна але у цифровому вигляді. Є. Санніков зазначав, що поєднання технічних і естетичних аспектів у процесі навчання цифрових митців є критично важливим, оскільки без розуміння основ кольорознавства технологічні можливості залишаються нереалізованими (Санніков, 2024: 121).

Не можна оминути увагою й те, що відбувається безпосередньо у виставковому житті, адже якраз виставки є тим лакмусовим папірцем, який найчесніше фіксує, чи сприймає професійне середовище певне явище всерйоз, чи ні. Якщо до уваги взяти період 2023-2024 рр.– то в Києві, Львові, Харкові можна було побачити чималу кількість проєктів, де поруч із класичним живописом з'являлися окремі блоки, а подекуди й повноцінні зали, присвячені цифровим або гібридним речам, тобто таким, у яких ручна робота зрощена з комп'ютерною. Досить промовистою в цьому сенсі виявилася Всеукраїнська трієнале живопису за підтримки Національної академії мистецтв України – там журі спеціально виокремило роботи, зроблені із залученням цифрового інструментарію. І це вже не якась приватна витівка чи данина моді, а цілком інституційний жест, який свідчить: цифровий живопис потроху виходить із тіні й починає сприйматися як повноправна частина образотворчої практики. Щоправда, тут доречно згадати позицію В. Харченка та його колег, котрі справедливо звертали увагу на одну важливу річ: цифровізація і справді відкриває простір для міждисциплінарного експериментування, проте якщо за цим експериментуванням не стоїть міцне академічне підґрунтя – уміння впевнено малювати, грамотно вибудовувати композицію, тонко працювати з кольором, – то все це загрожує перетворитися на купу хаотичних спроб, позбавлених реальної глибини (Харченко та ін., 2025).

І тут неминуче доводиться торкнутися теми, яка останніми роками розбурхала мистецький світ мабуть найсильніше за все, – генеративного мистецтва та штучного інтелекту. Інструменти на зразок Midjourney, DALL-E чи Stable Diffusion уже зараз уміють за текстовим описом створювати зображення, які зовні можуть виглядати дуже схоже на справжні живописні роботи, і не помітити підміну з першого погляду буває непросто. Проте тут ми маємо справу не стільки з живописом як таким, скільки з генерацією візуальних образів алгоритмічним шляхом. Принципова відмінність полягає в тому, що у «справжньому» цифровому живописі художник контролює кожен мазок, тоді як у генеративному мистецтві він формулює запит (промпт), а нейромережа генерує результат.

В. Волинець слушно зазначила, що тут «штучний інтелект і художник стають співавторами», причому межі цієї співавторства досі не визначені ні юридично, ні етично (Волинець, 2023: 27).

Хоча, якщо придивитися уважніше, все не зводиться до простого протистояння «людина проти машини». Останнім часом дедалі більше авторів працюють у своєрідному змішаному режимі: вони дають нейромережі згенерувати початкове зображення, але потім не зупиняються на цьому, а сідають і руками переробляють результат – десь перемальовують цілі фрагменти, десь зміщують колірну гаму, десь додають дрібниці, яких алгоритм сам ніколи б не вигадав. По суті, штучний інтелект у такому випадку перетворюється на щось подібне до чорнового начерку або фотографії, з якої художник бере лише загальну ідею, а далі вже все вирішує сам. Це не надто відрізняється від того, як живописці здавна використовують фотореферанси – ніхто ж не називає картину «фотографією» лише тому, що автор підглядав композицію зі знімка. П. Капустін, аналізуючи цю ситуацію, зауважив, що швидкість, із якою нейромережі видають результат, і можливість масштабувати творчий процес – це, безперечно, сильні сторони таких інструментів. Але одночасно він попередив і про серйозні загрози: незрозуміло, кому належать права на згенероване зображення, а крім того, є реальна небезпека, що алгоритми почнуть нав'язувати власні шаблони привабливості й поступово сформують щось на кшталт штучних еталонів краси, до яких усі мимоволі підлаштовуватимуться (Капустін, 2025: 107).

Не можна обійти увагою і те, що відбувається у сфері освіти, бо зрештою саме від того, чого й як навчають у мистецьких закладах, залежить, якими будуть завтрашні художники. Д. Чембержі разом із С. Пашуковою та І. Єрмаком звертали увагу на те, що цифрове мистецтво не стоїть на місці – воно весь час змінюється під впливом того, що діється в суспільстві й культурі, і навчальні програми просто не мають права відставати від цих змін, інакше випускники виходитимуть із застарілими знаннями у світ, який уже встиг піти вперед (Чембержі, Пашукова, Єрмак, 2023: 147). А. Алтухова та Т. Червяк додали до цього важливе уточнення: якщо вводити цифровий живопис як окрему навчальну дисципліну, то мало просто показати студентам, на які кнопки натискати в програмі – потрібно, щоб за плечима в них уже був міцний фундамент з академічного рисунка, перспективи, пластичної анатомії, бо без цього всі ці цифрові інструменти перетворюються на порожню забавку (Алтухова, Червяк, 2023). Своє застереження висловила і В. Череватюк, яка, вивчаючи, як саме інструменти штучного інтелекту вже зараз використовуються у мистецькій освіті, помітила тривожну тенденцію: коли студент занадто звикає покладатися на технологію, його власна майстерність починає просідати, і замість того, щоб розвивати руку й око, він фактично делегує частину своїх навичок машині (Череватюк, 2024: 92).

На тлі цих процесів варто звернути увагу на зміну ролі графічного планшета як основного інструмента цифрового живопису. Якщо ще п'ять-сім років тому професійні художники переважно використовували великоформатні дисплейні планшети Wacom Cintiq, то зараз помітне зростання популярності портативних рішень – iPad Pro із Procreate, Samsung Galaxy Tab із Clip Studio Paint. Описана мобільність принципово змінює робочий процес: художник може працювати над цифровим живописом будь-де – у кав'ярні, транспорті, на пленері (рис. 1).

Із зазначених вище спостережень органічно випливає ще один феномен, який набуває дедалі виразніших обрисів у сучасній мистецькій практиці, – так званий цифровий пленер. Митець, озброєний графічним планшетом, виходить працювати на відкрите повітря й звертається до натури так само, як це робили покоління живописців до нього: вдивляється в те, яким чином сонячне проміння моделює форму, помічає тонкі колірні переходи в затінених ділянках, прагне вловити ефект повітряного середовища, що розм'якшує контури на далеких планах. Ті базові вміння, що їх студенти здобували під час академічних пленерних виїздів, нікуди не зникли – просто тепер замість переносного етюдника використовується сенсорний екран, а олійні чи акварельні фарби поступаються місцем інструментам цифрової палітри.

Станом на середину 2020-х років у мистецькій практиці сформувалися три порівняно чіткі моделі взаємодії живопису з цифровими технологіями. Перша з них передбачає залучення комп'ютера виключно на підготовчому етапі: автор створює попередні ескізи, експериментує з колірними рішеннями, перебирає можливі варіанти композиційної побудови, а щойно концепція набуває завершеного вигляду – відкладає стилус убік і переходить до роботи олійними чи акриловими фарбами на фізичному полотні. Друга модель охоплює ситуації, коли весь творчий процес від задуму до фінального результату розгортається в цифровому середовищі, проте митець свідомо спирається на арсенал класичного живопису – послідовно

Рис. 1. Еволюція інструментів цифрового живопису: від стаціонарних дисплейних планшетів до мобільних портативних рішень*

**Джерело: складено автором самостійно*

накладає лесувальні шари, де потрібно імітує пастозний мазок із виразною фактурою, а подекуди обирає техніку алла-пріма, прагнучи передати безпосередність одного впевненого руху пензля. Третій варіант бере за вихідну точку зображення, отримане за допомогою генеративного алгоритму або нейронної мережі, однак далі художник піддає машинний продукт ґрунтовній авторській переробці, наповнюючи його індивідуальним пластичним баченням та професійною майстерністю.

Для наочності ці три моделі систематизовано у табл. 1, де показано, чим саме вони різняться за характером цифрового та фізичного етапів і в яких сферах кожна з них переважно застосовується.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що живописні техніки, перенесені у цифрове середовище, не зводяться до простого копіювання аналогових прийомів засобами комп'ютерних програм. Радше йдеться про якісно інший феномен, в якому звична логіка роботи з фарбою, пензлем і полотном переосмислюється крізь призму того, що пропонує програмний інструментарій.

Лесування, пастозний мазок, акварельні розтікання, продумане колірне планування – все це на концептуальному рівні залишається впізнаваним, однак у цифровому форматі кожен із цих прийомів набуває інших формальних рис і відкриває перед митцем ті можливості, яких він не мав, працюючи виключно з фізичними матеріалами. Три моделі взаємодії між класичним живописом і цифровими технологіями, виокремлені у роботі, – допоміжна, самодостатня та гібридна генеративна – фіксують основні стратегії, до яких вдаються сучасні автори. Важливо наголосити, що ці моделі не перебувають у стосунках конкуренції чи взаємного витіснення; швидше вони існують паралельно, і саме завдяки їхньому співіснуванню мистецьке

Таблиця 1

Порівняльна характеристика моделей взаємодії традиційного живопису з цифровими технологіями*

Модель	Цифровий етап	Фізичний етап	Сфера застосування
Допоміжна	Ескізування, колірне планування, перевірка композиції	Фінальний твір виконується олійними, акриловими або акварельними фарбами	Освітня практика мистецьких ЗВО, авторський студійний живопис
Самодостатня	Увесь процес створення твору – від підмальовка до фінішних штрихів	Відсутній або мінімальний (друк на полотні)	Цифрова ілюстрація, концепт-арт для кіно та відеоігор, комерційний візуальний контент
Гібридна генеративна	Генерація базового зображення за допомогою ШІ, подальше ручне допрацювання	Можливий додатковий етап перенесення на фізичний носій	NFT-проєкти, експериментальні міждисциплінарні практики

**Джерело: складено автором на основі аналізу практик 2022–2025 рр.*

поле зберігає розмаїття підходів. Принциповий висновок, до якого вдалося дійти, полягає ось у чому: цифровізація живопису аж ніяк не девальвує академічну школу, а, як не парадоксально, посилює потребу в ній. Без ґрунтовного розуміння кольорознавства, без відчуття композиційної рівноваги, без знання анатомії людського тіла навіть найпотужніші технологічні засоби лишаються інструментами, потенціал яких розкрити нікому.

Що стосується перспектив подальшого наукового пошуку, то тут відкривається кілька напрямів, які видаються особливо продуктивними. Насамперед потребує окремої уваги питання про те, як генеративне мистецтво впливає на усталене розуміння авторського права в царині живопису. Не менш актуальним постає завдання розроблення методик, які дозволили б органічно вписати цифрові живописні техніки у навчальні програми мистецьких закладів вищої освіти. Нарешті, окремого аналізу заслуговує те, як гібридні живописні твори сприймаються глядацькою аудиторією та оцінюються фаховою мистецькою критикою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алтухова А. В., Червяк Т. М. Цифровий живопис як інноваційна технологія у мистецькій освіті. *Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі* : матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, Харків, 13–14 черв. 2023 р. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2023. URL: https://dspace.hnpu.edu.ua/items/4098a97b-6d4c-4b88-9e73-ac92154897e1 (дата звернення: 01.03.2026).
2. Булавіна Н. Симбіоз цифр і сучасного мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2022. № 18. С. 87–96. URL: https://sm.mari.kyiv.ua/article/view/269712 (дата звернення: 01.03.2026).
3. Волинець В. Вплив штучного інтелекту на сучасне мистецтво: можливості та виклики. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2023. Т. 6, № 1. С. 21–31. DOI: 10.31866/2617-796X.6.1.2023.283933. URL: https://infotech-soccult.knukim.edu.ua/article/view/283933 (дата звернення: 01.03.2026).
4. Капустін П. Р. Цифрове мистецтво та його вплив на традиційне мистецтво початку XXI століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 2. С. 61–65. DOI: 10.32782/uad.2024.2.7.
5. Капустін П. Р. Штучний інтелект та генеративне мистецтво: синтез технологій і творчості. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 1. С. 104–109. DOI: 10.32782/uad.2025.1.10.
6. Санніков Є. Міждисциплінарний підхід до інтеграції штучного інтелекту в мистецьку освіту. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75, т. 2. С. 118–125. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_2/19.pdf (дата звернення: 01.03.2026).
7. Харченко В., Соловей О., Яланський А., Григор'єв С. Формування інтелекту митця в умовах глобальних культурних трансформацій. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2025. № 4. С. 97-103. URL: https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/bulletin/article/view/226 (дата звернення: 01.03.2026).
8. Храмова-Баранова О. Цифровий живопис: становлення та перспективи. *Культура і сучасність*. 2023. № 1 (25). С. 49–55. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2023.286781. URL: https://journals.uran.ua/kis/article/view/286781 (дата звернення: 01.03.2026).
9. Чембержі Д., Пашукова С., Єрмак І. Цифрове мистецтво у соціально-культурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. І. Франка. 2023. С. 144–149. URL: https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/24805 (дата звернення: 01.03.2026).
10. 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: 10.32782/naoma-bulletin-2024-1-13. URL: https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/bulletin/article/view/67 (дата звернення: 01.03.2026).
11. Чібалашвілі А. Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво»*. 2021. № 17. С. 41–50. URL: http://sm.mari.kiev.ua/article/view/248425 (дата звернення: 01.03.2026).
12. Kovaleva O., Petrenko I., Sokolova Y. et al. The Role of Artistic Practice and Practical Experience in the Organisation of Practical Training in Higher Art Education. *Journal of Curriculum and Teaching*. 2024. Vol. 13, No. 1. P. 57–66.
13. Manovich L. *AI Aesthetics*. Moscow : Strelka Press, 2018. 72 p.
14. Stallabrass J. (ed.). *Digital Art*. Oxford : Oxford University Press, 2022. 256 p.
15. UNESCO. Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good. Paris : UNESCO, 2022. URL: https://www.unesco.org/reports/reshaping-creativity (дата звернення: 01.03.2026).

REFERENCES

1. Althukhova A. V., Cherviak T. M. (2023) Tsyfrovyi zhyvopys yak innovatsiina tekhnolohiia u mystetskii osviti [Digital painting as an innovative technology in art education]. Mystetska osvita u mizhdystsyplinarnomu vymiri. Kharkiv : KhNPU im. H. S. Skovorody. URL: https://dspace.hnpu.edu.ua/items/4098a97b-6d4c-4b88-9e73-ac92154897e1 [in Ukrainian].
2. Bulavina N. (2022) Symbioz tsyfr i suchasnoho mystetstva [Symbiosis of digits and contemporary art]. Suchasne mystetstvo, 18, 87–96. URL: https://sm.mari.kyiv.ua/article/view/269712 [in Ukrainian].
3. Volynets V. (2023) Vplyv shtuchnoho intelektu na suchasne mystetstvo: mozhlyvosti ta vyklyky [The impact of artificial intelligence on contemporary art: opportunities and challenges]. Tsyfrova platforma: informatsiini tekhnolohii v sotsiokulturnii sferi, 6(1), 21–31. DOI: 10.31866/2617-796X.6.1.2023.283933. URL: https://infotech-soccult.knukim.edu.ua/article/view/283933 [in Ukrainian].

4. Kapustin P. R. (2024) Tsyfrove mystetstvo ta yoho vplyv na tradytsiine mystetstvo pochatku XXI stolittia [Digital art and its impact on traditional art of the early 21st century]. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs, (2), 61–65. DOI: 10.32782/uad.2024.2.7 [in Ukrainian].

5. Kapustin P. R. (2025) Shtuchnyi intelekt ta heneratyvne mystetstvo: syntez tekhnolohii i tvorchosti [Artificial intelligence and generative art: synthesis of technologies and creativity]. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs, (1), 104–109. DOI: 10.32782/uad.2025.1.10 [in Ukrainian].

6. Sannikov Ye. (2024) Mizhdystsyplinarnyi pidkhid do intehratsii shtuchnoho intelektu v mystetsku osvitu [Interdisciplinary approach to the integration of artificial intelligence in art education]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 75(2), 118–125 [in Ukrainian].

7. Kharchenko V., Solovei O., Yalanskyi A., Hryhoriev S. (2025) Formuvannia intelektu myttsia v umovakh hlobalnykh kulturnykh transformatsii [Formation of the artist's intellect in the conditions of global cultural transformations]. Visnyk Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury, (4), 97-103. URL: https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/bulletin/article/view/226 [in Ukrainian].

8. Khramova-Baranova O. (2023) Tsyfrovyi zhyvopys: stanovlennia ta perspektyvy [Digital painting: formation and prospects]. Kultura i suchasnist, 25(1), 49–55. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2023.286781. URL: https://journals.uran.ua/kis/article/view/286781 [in Ukrainian].

9. Chemberzhi D., Pashukova S., Yermak I. (2023) Tsyfrove mystetstvo u sotsialno-kulturnomu prostori: vplyv, vzaiemodiia ta perspektyvy [Digital art in the socio-cultural space: influence, interaction and prospects]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 144–149. URL: https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/24805 [in Ukrainian].

10. 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. DOI: 10.32782/naoma-bulletin-2024-1-13. URL: https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/bulletin/article/view/67 [in Ukrainian].

11. Chibalashvili A. (2021) Shtuchnyi intelekt u mystetskykh praktykakh [Artificial intelligence in artistic practices]. Zbirnyk naukovykh prats «Suchasne mystetstvo», (17), 41–50 [in Ukrainian].

12. Kovaleva O., Petrenko I., Sokolova Y. et al. (2024). The Role of Artistic Practice and Practical Experience in the Organisation of Practical Training in Higher Art Education. Journal of Curriculum and Teaching, 13(1), 57–66

13. Manovich L. (2018). AI Aesthetics. Moscow: Strelka Press

14. Stallabrass J. (ed.). (2022). Digital Art. Oxford: Oxford University Press

15. UNESCO (2022). Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good. Paris: UNESCO. URL: https://www.unesco.org/reports/reshaping-creativity

Дата першого надходження статті до видання: 07.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 793.3:316.7:323.1(477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-15

Олександр ПЛАХОТНЮК,
orcid.org/0000-0003-4130-8653
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедра режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

Дмитро ТОПОРКОВ,
orcid.org/0000-0002-0060-4547
аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового Інституту мистецтв Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
асистент кафедри соціокультурного менеджменту
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) dmytro.toporkov@lnu.edu.ua

Олег КУЗИК,
orcid.org/0009-0009-3784-821X
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) Oleg.Kuzyk@lnu.edu.ua

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ ПЕРФОРМАТИВНОЇ ОНТОЛОГІЇ: РЕФЛЕКСІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ ТА МІЖДИСЦИПЛІНАРНА СИНЕРГІЯ

Досліджується роль українського хореографічного мистецтва як стратегічного і відтворювального ресурсу для збереження культурного коду особистості (в особливості, стосовно її ментальних аспектів) в умовах сучасних соціальних криз та багаторічної «неоголошеної» війни. Пропонується три вектори осмислення українського танцю: в якості соматичного архіву нації; у якості простору актуальної рефлексії та як платформи для зовнішньо-дисциплінарної інтеграції.

В рамках першого вектору танець розглянуто як сукупність «екзистенційного щиту» та живого (динамічного) архіву колективної пам'яті, де через специфічні рухові структури проявляється естетично-ментальний код нації. Особлива увага приділяється актуальності деколонізації національної хореографії, подоланню наслідків штучного зросійщення, а також підходам у реконструкції автентичних технік на основі фундаментальних праць українських фольклористів. Обґрунтовано необхідність утвердження та розбудови самостійної української академічної школи хореографії, що базується на традиційній соматиці та психофізиці.

Другий вектор присвячено сучасному танцю, який постає інструментом критичного мислення та опрацювання травматичного досвіду триваючої війни (у соціально-психологічному розумінні). Наведено аргументацію на підтвердження того, що сучасна хореографія є медіатором між національним корінням та глобальним мистецьким контекстом, забезпечуючи при цьому адаптивність культури.

Третій вектор окреслює та розкриває потенціал міждисциплінарної синергії хореографії з театральним та цирковим мистецтвами. Стверджується, що інтеграція хореографічного задуму до ширшої перформативної онтології, а також використання екстремальної пластики дозволяють створювати нову якість мистецького продукту, здатного до візуалізації меж людських можливостей (особливо у реаліях сьогодення).

Ключові слова: *культура, мистецтво, хореографія, перформативні мистецтва, національна ідентичність, деколонізація, сучасний танець, український танець, міждисциплінарність.*

Oleksandr PLAKHOTNYUK,
orcid.org/0000-0003-4130-8653
Candidate of Art,
Associate Professor at the Department of Direction and Choreography
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

Dmytro TOPORKOV,
orcid.org/0000-0002-0060-4547
Postgraduate Student at the Department of Ukrainian Music and Folk Instrumental Art
Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Carpathian National University,
Assistant at the Department of Socio-Cultural Management
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) dmytro.toporkov@lnu.edu.ua

Oleh KUZYK,
orcid.org/0009-0009-3784-821X
PhD. Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Direction and Choreography
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) Oleg.Kuzyk@lnu.edu.ua

UKRAINIAN DANCE IN THE SPACE OF CONTEMPORARY PERFORMATIVE ONTOLOGY: REFLECTION OF TRAUMATIC EXPERIENCE AND INTERDISCIPLINARY SYNERGY

This research explores the role of Ukrainian choreographic art as a strategic and reproducible resource for preserving the cultural code of the individual (especially in relation to its mental aspects) in the conditions of modern social crises and long-term "undeclared" war. The authors propose three vectors for understanding Ukrainian dance: as a somatic archive of the nation; as a space for topical reflection and as a platform for external-disciplinary integration.

Within the framework of the first vector, dance is considered as a combination of an "existential shield" and a living (dynamic) archive of collective memory, where the aesthetic-mental code of the nation is manifested through specific movement structures. Special attention is paid to the relevance of decolonization of national choreography, overcoming the consequences of artificial Russification, as well as approaches to the reconstruction of authentic techniques based on the fundamental works of Ukrainian folklorists. The article substantiates the need to establish and develop an independent Ukrainian academic school of choreography based on traditional somatics and psychophysics.

The second vector is devoted to modern dance, which appears as a tool for critical thinking and processing the traumatic experience of the ongoing war (in the socio-psychological sense). The authors provide arguments to confirm that modern choreography is a mediator between national roots and the global artistic context, which at the same time ensures the full adaptability of culture.

The third vector presented in this study outlines and reveals the potential of interdisciplinary synergy of choreography with theatrical and circus arts. The authors argue that the integration of choreographic design into a broader performative ontology, as well as the use of extreme plasticity, allow creating a new quality of artistic product capable of visualizing the limits of human capabilities (especially in today's realities).

Key words: *culture, art, choreography, performing arts, national identity, decolonization, modern dance, Ukrainian dance, interdisciplinarity.*

Постановка проблеми зумовлена необхідністю суттєвого переосмислення ролі національного мистецтва в умовах повномасштабної війни та глобальних соціальних криз, коли хореографічна культура трансформується з естетичного об'єкта у стратегічний ресурс для збереження й відтворення природи та характеру ментальної ідентичності в образі «екзистенційного щита» нації.

В умовах соціально-політичних життєвеважливих випробувань 2022–2026 років, танець (функціонально) стає маніфестацією внутрішньої психологічної свободи та інструментом соматичної самоідентифікації особистості, підсилюючи в такий спосіб право на власний культурний суверенітет, зміцнюючи таким чином формування самосвідомості громади України в площині національно-культурної безпеки та ідентичності. Постає гостра потреба у критичному аналізі та подоланні наслідків тривалої культурної експансії (зросійщення), що десятиліттями нівелювали

регіональну автентику через нав'язані кліше радянського «ансамблевого реалізму». Повернення до першоджерел, викладених у матеріалах експедиційних записів та реконструкція автентичних технік (на основі праць В. Верховинця, Р. Герасимчука, К. Балох. Я. Чуперчука та ін.) є критично важливою ланкою для формування інтелектуальної автономії української академічної школи хореографії.

Розвиток новітніх напрямів сучасного танцю (contemporary, modern, джаз-танець, фольк-джаз-танцю) демонструє адаптивність національної культури і, що не менш важливо, її здатність опрацьовувати та долати травматичний досвід війни через нові форми тілесності. Сучасне мистецьке середовище вимагає синергії хореографії з театральним та іншими видами мистецтв для створення якісного перформативного продукту, здатного візуалізувати межі людських можливостей.

Центральним питанням дослідження постає українська хореографічна культура у взаємодії її традиційних та новітніх форм, що має здатність виступати дієвим інструментом систематичної послідовної деколонізації свідомості та зміцнення засад національної ідентичності в умовах найвищої екзистенційної напруги в контексті розвитку перформативних мистецтв сучасності.

Аналіз досліджень. Світ сучасного хореографічного мистецтва став предметом дослідження цілої низки науковців. Серед т грона праць, варто виділити розвідки дотичні до нашого спектру дослідження Р. Береста, О. Плахотнюка та І. Берест (Берест, Плахотнюк & Берест, 2022: 165–175), О. Плахотнюка, Н. Сиротинської та Л. Белінської (Плахотнюк, Сиротинська & Белінська: 2025: 93–99), О. Пхотнюка (Плахотнюк, 2021: 4–8) та ін.

Водночас, актуальною постає праця К. Балог (Балог, 2013), сконцентрована на танцювальних аспектах Закарпаття. Теоретичні основи українського народного танцю спектрально розкриває дослідження В. Верховинця (Верховинець, 1920). Гуцульські, а відтак і бойківські та лемківського народні танці українських Карпат унаочнюють дві фундаментальні праці Р. Герасимчук (Герасимчук, 2008).

Але, сучасна мотивація танцювального орнаменту залишається мало дослідженою частиною українського хореографічного мистецтва. Особливо у час російсько-української війни.

Тому**, мета статті** – проаналізувати сучасний український танець з позиції культурно-мистецького продукту у синергії перформативної онтології.

Виклад основного матеріалу. Роль українського танцю (як народного, так і сучасного) у збереженні культурного коду нації в періоди соціальних криз та війн умовно розділимо на три вектори для ефективного переосмислення.

Український танець як соматичний архів естетично-ментального коду нації. Українська хореографічна культура в умовах сучасної війни перестає бути лише естетичним об'єктом і переходить у статус екзистенційного щита. Танець розглядається як «тілесний текст», у якому відбувається архівація рухових образів, характерних для національного менталітету, певне світоглядне кодування – від ритуальних хороводів до героїки козацьких танців. В умовах випробувань сучасності, хореографія постає інструментом самоідентифікації, де кожен рух (положення корпусу, широта жесту, динаміка стрибка, дрібна витончена бісерна техніка) є актом демонстрації внутрішньої свободи та незламності духу, є нематеріальною спадщиною, соматичним архівом естетично-ментального коду нації.

Тому, у контексті сучасних соціальних викликів український народний танець виступає не лише як вид мистецтва, а як спосіб збереження колективної пам'яті. Український танець є живим архівом, де через специфічні рухові структури, що притаманні різним локальним етнографічним групам України проявляється у своєму різноманітті вся повнота коду нації. В умовах екзистенційних випробувань народна хореографічна дія (в пріоритеті) стає маніфестацією внутрішньої свободи та інструментом соматичної самоідентифікації особистості. «На перший план вступає доцільність аналізу основних ознак глобалізації хореографічного мистецтва на прикладі народного (етнічного, фольклорного) танцю. Також доречним є визначення спільних та відмінних рис, їх ознак у глобалізаційних культурних процесах сучасності; постає необхідність розглянути можливості інтеграції українських митців хореографів у європейське культурне середовище через певні події та усвідомлення їх ролі у формуванні світових культурно-мистецьких напрямів» (Плахотнюк, 2021: 5).

Важливим фактором формування національної ідентичності є критичне переосмислення та подолання імперських нашарувань у хореографічному мистецтві України, в тому числі наслідків тривалого зросійщення. Довгий час український танець подавався публіці через призму радянської уніфікованої хореографії (або, у кращому випадку, як додаток до російського балетного канону чи манери виконання). Сьогодні актуальним є: очи-

щення лексики (в тому числі лексики рухів) від нав'язаних псевдофольклорних штампів; повернення до першоджерел (враховуючи не тільки на практиці, а й в ідеологічно-філософській площині праці К. Балог (Балог, 2013), В. Верховинця (Верховинець, 1920), Р. Герасимчука (Герасимчук, 2008), Я. Чуперчука (Чуперчук, 1973) та ін.).

Найскладнішим постає проблема реконструкції автентичних танцювальних технік, аргументоване повернення до фундаментальних методик згаданих фольклористів, етнохореологів, які базуються на природній психофізиці, притаманній українцям. І, напевно, головним залишатиметься сміливість визнання існування (сформованої) суто української академічної школи, засади викладання якої базуються на постулатах національної соматики, а не на умовних запозичених ідеологічних моделях. Це, в свою чергу, дозволяє сформувати інтелектуальну (самодостатню) автономію щодо розбудови власної академічної традиції викладу, що ґрунтується (за своєю пріоритетністю) на національних пластичних традиціях у діалозі зі світовим досвідом розвію, а не крізь призму колишніх російських методичних лекал. «Зразки фольклорного танцю стали ретранслятором обрядових дійств та звичаїв у танцювальний простір сучасності, який не тільки уособлює традиційні цінності, а й формує світогляд молодого покоління. Танцювальна культура з барвистою регіональною палітрою передає архаїчні уявлення про культурні звичаї локальних осередків, що розширюють мистецькі кордони та збагачують культурну спадщину українського народу. Збереження, вивчення та популяризація народної танцювальної культури має важливе значення для формування національної свідомості, патріотичного виховання молоді та безперервного творчого діалогу між поколіннями» (Плахотнюк, Сиротинська & Белінська, 2025: 98).

Сам процес формування сучасної національної ідентичності вимагає рішучого та послідовного подолання наслідків тривалої культурної експансії (в ракурсі нав'язування іншої волі, що суперечить національному відродженню). Це передбачає певне очищення і збагачення фольклорного канону, відхід від радянської моделі «ансамблевого реалізму» та псевдонародних штампів, які спрощували українську культуру до рівня розважального «етно-шоу» на користь визначення власного місця у розгалуженій системі сучасних видів перформативного мистецтва та хореографії.

Сучасний танець як простір актуальної рефлексії. Розвиток новітніх напрямів сучасного танцю (contemporary, modern, вуличний танець, джаз-танець, фольк-джазу та ін.) в Україні демонструє трансформацію традиційної ідентичності в глобальний контекст. За таких обставин, танець постає як простір актуальної рефлексії, що, в свою чергу, є свідченням високого ступеню адаптивності національної танцювальної культури. Стан розвитку сучасної хореографії дозволяє особистості здійснити повний цикл пропрацювання травматичного досвіду триваючої війни через новітні форми тілесності, використовуючи тіло як інструмент для демонстрації опанування критичного мислення як з боку постановника, так і з боку глядача. Це вже не просто відтворення канону, а живий (багатожанровий) перформанс «тут і зараз», де тіло стає медіатором між національним корінням та універсальними людськими цінностями в системі культури, етики, моральності. Це простір, де традиційна ідентичність не консервується, а трансформується, відповідаючи на виклики глобального світу, війни та рефлексуючи на сучасні естетичні вподобання суспільства.

Зовнішньо-дисциплінарна інтеграція та об'єднання з перформативними мистецтвами. В умовах формування нової культури, перформативне мистецтво (окрім притаманної функції інституалізації «вільного» перформансу) виступає як інтегральна платформа, тому що має динамічну природу і медіальний характер. Збереження та розвиток хореографії сьогодні неможливі без синергії з іншими спеціальностями. Спостерігається тісний зв'язок із сценічними видами мистецтва (режисура та акторська майстерність), де танець і театр синкретично зливаються в єдиний смисловий потік (з певним символізмом, наративним навантаженням). В результаті хореографічний задум (як первинна ідея художнього образу та як форма втілення) постає частиною розлогої перформативної онтології. Використання елементів акробатики та екстремальної пластики в сучасній хореографії посилює візуальну метафору людських випробувань, де межа між фізичною можливістю і ризиком відображає крихкість людського буття – це очевидним образом межує з цирковим мистецтвом. Саме, залучення елементів акробатики та екстремальної техніки посилює емоційну напругу (іншими словами: розкриває емоційне забарвлення) перформансу, візуалізуючи межу людських можливостей у цілком зрозумілій ситуації випробування. Така міждисциплінарність дозволяє хореографії залишатися актуальною та конкурентоспроможною в сучасному мистецькому середовищі.

Збереження хореографічної спадщини на сьогоднішній день відбувається через її інтеграцію у спільний перформативний простір. Об'єднання

різних мистецьких спеціальностей створює новий рівень якості мистецького продукту, де хореографічне й театральне мистецтво (відповідно, взаємодія режисерського задуму та пластичної дії) формують цілісний та багатогранний художній образ, здатний перетворити рух на самодостатній ефективний засіб комунікації.

Радянський період історії України сформував специфічний «експортний» варіант відношення до українського танцю, відомий як «шароварщина». Це була стратегія візуальної асиміляції, де складний філософський зміст українського руху замінювався спрощеною комедійністю та акробатизмом. Радянська система створила та підтримувала зручний для себе макет української танцювальної культури: у хореографії (завдяки такому підходу) це все вилилося у дивну формулу, де академічна балетна основа прикрашалася зовнішніми атрибутами «народності». В такий спосіб і з'явилася «шароварщина» – стерильний, надмірно атлетичний та вічно усміхнений танець, позбавлений своєї істинної онтологічної суті.

На поточний час потребує нового осмислення термін *деколонізація* в українській хореографії – це в жодному разі не є відмовою від академізму, а процес звільнення свідомості постановника, танцівника від імперських «цитат» (нав'язаної волі) та повернення до глибинних онтологічних витоків національного руху, естетики, філософії. Деколонізація української танцювальної культури це шлях повернення до первинного задуму. Маємо знову навчитися «зчитувати» танець як текст, де кожне положення рук, поворот голови чи ритмічний малюнок ніг є не просто технікою виконання, а естетично-ментальним кодом нашої самобутньої нації.

У радянські часи танець завжди був певним інструментом, де ідеологічний задум домінував над сенсом відображення національної самобутності, що неодмінно призводило до тотальної цензури в хореографічному мистецтві України з першої третини до 90-х років XX століття. Кожна постанова мала відповідати постулатам соціалістичного реалізму, що призвело до втрати сакрального, ритуального значення танцю.

Створення штучної уніфікованої лексики «єдиного народного танцю СРСР» нівелювало регіонально-етнографічні особливості (лемківські, долинянські, волинські, гуцульські й т. і.). Жива традиція фольклорного виконавства була затиснута в жорстку сітку балетного екзерсису, що позбавило український автентичний народний танець його первісної локальності, стихійності та імпровізаційності. «Народний танець належить до числа ранніх форм художньої творчості того чи іншого народу, етносу тощо. Будь-який танець можна розглядати з різних точок зору. Серед них варто виділити звичаєво-обрядову складову, етико-естетичну цінність, виконавчу майстерність, психологічне сприйняття танцю, суспільне значення тощо. Не менш важливими в процесі дослідження танцювальної культури є хореографічні особливості виконання та пов'язані з ними різні форми танцю» (Берест, Плахотнюк & Берест, 2022: 166).

Типові зразки радянських танцювальних форм вимагали від виконавців постійної, часто недоречної радості, інколи штучної «естетики усмішки». Сучасна деколонізована хореографія поступово повертає танцю право на трагедію, біль, рефлексію та екзистенційну глибоку природу.

Сьогодні можемо констатувати такий факт: нове покоління митців-хореографів вже відображає достатньою мірою подолання комплексу меншовартості, що відображено у загальній концепції переходу від сприйняття українського танцю як «додатку російського балету» до визнання його самостійною, динамічною, повноцінною системою перформативних мистецтв.

Активне вивчення та впровадження у сценічну практику локальних особливостей на прикладі хореографічної спадщини регіональних та етнографічних першоджерел забезпечує справжнє розуміння того чи іншого художнього образу тої чи іншої хореографічної форми. А повернення до комплексного аналізу експедиційних записів (що містять джерела істинної первинної лексики) дозволяє об'єктивно оцінити традиційний спадок в якості основи для культурного відтворення. Дослідження (зафіксованої у архівах експедиційних записів) автентичної пластики, а також певна реабілітація забутої архаїки дозволяє віднайти ті самі так звані «до-балетні» сенси, де рух залишався формою молитви, ментальною формою захисту або пам'ятним містком «комунікації» з предками.

У цьому, без перебільшення, канонічному танці (умовно, вдаваній класичній спадщині українського танцю) припускалося лише роль інструментарію для ідеологічного впливу на свідомість мас. Вона мала демонструвати «щасливе колгоспне життя», нівелюючи регіональну автентичність Поділля, Гуцульщини, Лемківщини чи, наприклад, Полісся. Заради вкрай уніфікованого «гопака» (який став більше цирковим номером, а не сакральним чоловічим танцем) коригувалися всі «можливі і неможливі» світоглядні аспекти культурного життя.

В умовах війни танець стає маніфестацією незламності, де кожен рух – це послідовний акт (якщо завгодно – «акціонізм») в бік деколонізації, підтвердження права на власний культурний ареал і суверенітет хореографічного мистецтва України. У період 2022–2026 років танець постав проявом присутності нашої національної самодостатності, коли виконавець-танцівник, хореограф-постановник максимально точно відтворює стародавній обряд, етнографічний звичай, якісний фольклорний матеріал у сучасному перформансі. Відтак, такий підхід і таке положення речей залишається найвищим проявом культурного суверенітету.

Сьогодні українська хореографія перебуває у точці найвищої екзистенційної напруги. Війна змусила нас переосмислити не лише те, «що» ми танцюємо, а й те, «хто» ми є в кожному русі. Деколонізація танцю – це не просто зміна зовнішніх факторів, сценічних костюмів – це глибока «ревізія» танцю, звільнення його від різного роду нашарувань імперських наративів, які десятиліттями видавалися за «національну традицію». Сучасний український танець повертає собі право бути складним, драматичним і, навіть, болючим – ми відмовляємося від колись нав'язаної ролі «веселих малоросів».

Справжнє відновлення самобутності відбувається тоді, коли припиняється бездумне копіювання радянського минулого, його дискредитованої «спадщини», а натомість розпочинається творитися майбутнє на власному (забутому) ґрунті.

Висновки. Формування культури через хореографічне мистецтво в часи криз – це в першу чергу шлях від індивідуального «Я» до колективного «Ми». Об'єднання різних мистецьких напрямів у межах перформативного простору дозволяє не лише зберегти хореографічну спадщину, а й вибудувати нову модель національної ідентичності – гнучку, сучасну, разом з тим глибоко вкорінену до власного онтологічного ґрунту. Хореографічне мистецтво в умовах сучасної Української історії є потужним інструментом формування «самості» та національної свідомості. Через системне подолання колоніальних впливів та через активне засвоєння новітніх пластичних практик, українська хореографія утверджує себе як простір формування нової культури – стійкої до випробувань, відкритої до інновацій та глибоко ідентичної за своєю суттю. Триваюча війна та соціальні кризі зумовили український танець трансформуватися з естетичного об'єкта до своєрідної форми під назвою «екзистенційний щит» та «соматичний архів», естетично-ментальний код нації. Кожен елемент хореографічної лексики (від широти жесту до дрібної техніки, від академізму до локальних етнографічних особливостей) став актом вираження (і виразності) внутрішньої свободи та інструментом самоідентифікації особистості.

Якісна трансформація ролі хореографа від виконавця ідеологічного замовлення – до суб'єкта культурного суверенітету – є найвищим проявом національної стійкості. Відтворення стародавніх обрядів та фольклорного матеріалу в сучасному перформансі надає глибокого сенсу українській своєрідності разом із правом на власну культурну територію.

Отже, сучасна українська хореографія, проходячи організований шлях ревізії та деколонізації, відмовляється від нав'язаної ролі «веселих малоросів» на користь права бути драматичною, рефлексивною та онтологічно глибокою, що є фундаментом для творення майбутнього мистецького продукту, дбайливо вирощеному на власному національному ґрунті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балог К. Танці Закарпаття: репертуарний збірник. Ужгород : КП «Ужгородська міська друкарня». 2013. 168 с.

2. Берест Р., Плахотнюк О., Берест І. Танцювальні рухи та фігури в давній та сучасній хореографічній культурі Гуцульщини. *Materialele conferinței științifice naționale cu participare internațională, 25 martie, 2022, Seria 24. Chișinău*: CEP UPSC, 2022. Vol. 2. С. 165–175. DOI: https://doi.org/10.46728/c.v2.25-03-2022.p165-175

3. Верховинець (Костів) В. Теорія народного українського танка. Полтава : Полтавська Губерніяльної Спілки Споживчих товариств. З 3-ої радянської друкарні, 1920. 119 с.

4. Герасимчук Р. Народні танці українських Карпат. Львів : НАНУ. Інститут народознавства, 2008. Книга 1. Гуцульські танці. 608 с.

5. Герасимчук Р. Народні танці українських Карпат. Львів : НАНУ. Інститут народознавства, 2008. Книга 2. Бойківські і лемківські танці. 318 с.

6. Плахотнюк О. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Т. 5. С. 4–8.

7. Плахотнюк О., Сиротинська Н., Белінська Л. Українська танцювальна культура як репрезентант національних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького дер-*

жавного педагогічного університету ім. Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 90. Т. 2. С. 93–99.

8. Чуперчук Я., Сидоренко П. Голубка: Бібліотека художньої самодіяльності. Київ : Мистецтво, 1972. № 24. 216 с.

REFERENCES

1. Baloh, K. (2013). *Tantsi Zakarpattia: Repertuarnyi zbirnyk* [Dances of Transcarpathia: A repertoire collection]. Uzhhorod : KP «Uzhhorodska miska drukarnia». 168 s. [in Ukrainian].

2. Berest, R., Plahotnyuk, O., & Berest, I. (2022). *Tantsyuvalni rukhy ta fihury v davniy ta suchasniy khoreohrafichniy kulturi Hutsulshchyny* [Dance movements and figures in ancient and modern choreographic culture of the population of the Hutsul region]. *Materialele conferinței științifice naționale cu participare internațională*, *25 martie, 2022, Seria 24. Chișinău: CEP UPSC.* Vol. 2. Pp. 165–175. https://doi.org/10.46728/c.v2.25-03-2022.p165-175 [in Ukrainian].

3. Verkhovynets (Kostiv), V. (1920). *Teoriia narodnoho ukrainskoho tanka* [Theory of the Ukrainian folk dance]. Poltava : Poltavska Huberniialna Spilka Spozhyvchykh tovarystv. 119 s. [in Ukrainian].

4. Herasymchuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukrainskykh Karpat* [Folk dances of the Ukrainian Carpathians]. Lviv : NANU. Instytut narodoznavstva. Knyha 1. Hutsulski tantsi. 608 s. [in Ukrainian].

5. Herasymchuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukrainskykh Karpat* [Folk dances of the Ukrainian Carpathians]. Lviv : NANU. Instytut narodoznavstva. Knyha 2. Boikivski i lemkivski tantsi. 318 s. [in Ukrainian].

6. Plakhotniuk, O. (2021). *Etnosvitohliad folklornoho tantsiu v mystetskomu prostori suchasnosti* [Ethno-worldview of folk dance in the artistic space of modernity]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka.* Drohobych : Vydavnychyi dim «Helvetyka». Vyp. 35. T. 5. Pp. 4–8. [in Ukrainian].

7. Plakhotniuk, O., Syrotynska, N. & Belinska, L. (2025). *Ukrainska tantsiuvalna kultura yak reprezentant natsionalnykh tradytsii* [Ukrainian dance culture as a representative of national traditions]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka.* Drohobych : Vydavnychyi dim «Helvetyka». Vyp. 90. T. 2. Pp. 93–99. [in Ukrainian].

8. Chuperchuk, Ya. & Sydorenko, P. (1972). *Holubka: Biblioteka khudozhnoi samodiialnosti* [Holubka: Library of amateur art]. Kyiv : Mystetstvo. № 24 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 786.8:78.071.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-16

Олександр ПЛОХОТНЮК,
orcid.org/0000-0003-0444-1615
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(Полтава, Україна), alexandr.plokhotnuk@gmail.com

Марина ЯКУБОВСЬКА,
orcid.org/0009-0001-0769-9163
студентка ІІ курсу магістратури факультету мистецтв
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(Полтава, Україна), Yakubovskaya_marin@ukr.net

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ВИКОНАВСТВА НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Стаття присвячена дослідженню специфіки розвитку виконавства на ударних інструментах в Україні на сучасному етапі, котра визначається комплексом взаємопов'язаних чинників, серед яких спостерігається істотне розширення інструментального арсеналу та вдосконалення техніки гри. Варто зазначити, що українські перкусіоністи опанували широкий спектр як класичних, так і новітніх ударних інструментів, переймаючи світовий досвід і розробляючи власні методики. Наступним чинником є полістилістичність виконавства, ударні інструменти активно використовуються в академічній, народній, естрадній, джазовій та електронній музичних практиках, що свідчить про універсальність та адаптивність цього виду мистецтва. Також відбувається інтеграція традицій та інновацій, національні етно-перкусійні елементи органічно поєднуються із сучасними технічними засобами та західними впливами, утверджуючи самобутність української школи на тлі глобалізації. Надзвичайно важливим чинником стала електронна революція, застосування електроніки та цифрових технологій, що вивело перкусійне мистецтво на якісно новий рівень, розширивши темброву палітру та способи взаємодії зі звуком.

У статті розглядаються питання формування в Україні культури ансамблів ударників, що сприяє популяризації цього жанру й підготовці нових поколінь виконавців. Зазначено, що не менш важливою є еволюція педагогічної системи, відкриваються спеціалізовані класи ударних у мистецьких закладах, удосконалюються навчальні програми, видаються нові посібники українською мовою, що враховують сучасні потреби (зокрема, методики ансамблевої гри, основи імпровізації, опанування електронних інструментів).

У статті визначено, що ударні інструменти утвердилися як ключовий елемент сучасного музичного мистецтва України, забезпечуючи його динамічний розвиток та адаптацію до актуальних викликів часу. Українська перкусійна школа увібрала історичні традиції та водночас відкрито реагує на новітні тенденції, демонструючи високий рівень виконавської культури, творчий потенціал і здатність до інновацій. Це створює міцне підґрунтя для подальшого розширення репертуару, появи нових імен та колективів, глибшої інтеграції у світовий музичний контекст.

Ключові слова: *ударні інструменти, виконавство на ударних інструментах, розвиток виконавства на ударних інструментах в Україні.*

Oleksandr PLOKHOTNIUK,
orcid.org/0000-0003-0444-1615
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Musical Arts and Choreography
Luhansk Taras Shevchenko National University
(Poltava, Ukraine), alexandr.plokhotnuk@gmail.com

Maryna YAKUBOVSKA,
orcid.org/0009-0001-0769-9163
Master's student in the specialty «Musical Art»
Luhansk Taras Shevchenko National University
(Poltava, Ukraine), Yakubovskaya_marin@ukr.net

SPECIFICITIES OF THE DEVELOPMENT OF PERFORMANCE ON PERCUSSION INSTRUMENTS IN UKRAINE AT THE MODERN STAGE

The article is devoted to the study of the specifics of the development of percussion performance in Ukraine at the present stage, which is determined by a complex of interrelated factors, among which there is a significant expansion of the instrumental arsenal and improvement of playing techniques. It is worth noting that Ukrainian percussionists have mastered a wide range of both classical and modern percussion instruments, adopting world experience and developing their own methods. The next factor is the polystylistic nature of performance, percussion instruments are actively used in academic, folk, pop, jazz and electronic musical practices, which indicates the universality and adaptability of this art form. There is also an integration of traditions and innovations, national ethno-percussion elements are organically combined with modern technical means and Western influences, affirming the originality of the Ukrainian school against the backdrop of globalization. An extremely important factor was the electronic revolution, the use of electronics and digital technologies, which brought percussion art to a qualitatively new level, expanding the timbre palette and ways of interacting with sound.

The article considers the issues of forming a culture of percussion ensembles in Ukraine, which contributes to the popularization of this genre and the training of new generations of performers. It is noted that the evolution of the pedagogical system is no less important, specialized percussion classes are being opened in art institutions, curricula are being improved, and new manuals in the Ukrainian language are being published that take into account modern needs (in particular, methods of ensemble playing, the basics of improvisation, mastering electronic instruments).

The article determines that percussion instruments have established themselves as a key element of modern Ukrainian musical art, ensuring its dynamic development and adaptation to the current challenges of the time. The Ukrainian percussion school has absorbed historical traditions and at the same time openly responds to the latest trends, demonstrating a high level of performing culture, creative potential and ability to innovate. This creates a solid foundation for further expansion of the repertoire, the emergence of new names and groups, and deeper integration into the world musical context.

Key words: *percussion instruments, percussion performance, development of percussion performance in Ukraine.*

Постановка проблеми. Проблеми розвитку виконавства на ударних інструментах в Україні тривалий час були чи не найменш дослідженими на кафедрах духових та ударних інструментів ЗВО, про що свідчить загальна кількість опублікованого наукового та музикознавчого матеріалу. Це підтверджує актуальність проблеми і нагальну потребу в системних дослідженнях зазначених процесів.

Аналіз досліджень. В останнє десятиліття науковці – виконавці на ударних інструментах – почали більш активно досліджувати різні аспекти, пов'язані зі своїм інструментом. З'являються музикознавчі та педагогічні дисертаційні дослідження Д. Олійника «Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н. е. – початок XXI ст.), Г. Рало «Формування технічних навичок учнів-початківців у процесі навчання гри на звуковисотних клавішних ударних інструментах», наукові публікації аспірантів-ударників.

Відомі вчені (А. Гуменюк, М. Міхеєва, О. Олійник, Г. Хоткевич, Л. Черкаський та ін.) досліджують генезу ударних інструментів та національні особливості їх функціонування. Їхні праці закладають підґрунтя для розуміння того, як традиційний інструментарій впливає на сучасне академічне перкусійне мистецтво. Але все ще залишаються проблеми, які на сьогодні є не дослідженими, одна з яких стосується різних аспектів розвитку виконавства на ударних інструментах в Україні на сучасному етапі.

Мета статті – дослідити специфіку розвитку виконавства на ударних інструментах в Україні на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Сучасний етап розвитку виконавства на ударних інструментах в Україні характеризується динамічним поєднанням збережених традицій та інноваційних пошуків. У музичному мистецтві XX–XXI ст. ударна група перетворилася на одну з найбільш прогресивних та різноманітних, вона постійно збагачується новими інструментами, техніками та стилями, розширюючи можливості виконавців (Бєлова, 2020: 121).

Зростання технічної майстерності й ускладнення музичної мови обумовили істотне підвищення ролі ударних. Сучасні композитори широко використовують перкусію як у симфонічних та духових оркестрах, так і в сольних творах; з'явилися численні композиції, написані виключно для ударних інструментів або ансамблів перкусії. Це явище пов'язане із загальним ускладненням ритмічної структури музики XX ст. та пошуком нових тембрових фарб (Димченко, 2023: 128).

Відтак ударні інструменти є чи не найдинамічнішою групою сучасного інструментарію, яка налічує найбільший арсенал та продовжує розвиватися прискореними темпами (Дорофєєва, 2017: 89). В історичному контексті помітно, що ударні поступово інтегрувалися до складу різноманітних ансамблів та оркестрів ще від давнини, зокрема, традиційний оркестр Стародавнього Китаю налічував близько сотні різновидів інструментів, серед яких переважали ударні. Надалі в європейській музичній практиці роль перкусії неухильно зростала від військових оркестрів та оперних постановок XVIII ст. до повноправного включення в симфонічний склад у XIX ст. (Даниленко, 2021: 65). Зі становленням модернізму та особливо в музичному авангарді XX ст. ударні інструменти отримали статус рівноправних солюючих голосів у партитурі, а подекуди й домінуючого елемента звучання. Постійне розширення тембрової палітри та ритмічного арсеналу збагатило виразові можливості оркестрової музики, підтверджуючи тезу, що розвиток музичного мистецтва відображає еволюцію ударних інструментів (Кудратілла, 2022: 1288).

Нині ударні інструменти виконують дві головні функції, по-перше, виступають як унікальний темброво-колористичний засіб, що надає твору особливої художньої виразності, по-друге, створюють ритмічний фундамент, забезпечуючи чіткість і динамізм музичного руху.

Однією з визначальних тенденцій сучасності є глобалізація перкусійного виконавства, що проявляється у взаємовпливі різних культурних традицій. Зародження й стрімкий розвиток джазу на початку XX ст. дали новий поштовх удосконаленню техніки гри на ударних – джазові ударники запровадили інноваційні прийоми (синкопований ритм, свінгові акценти, імпровізаційні патерни), які згодом стали загальноприйнятим стандартом професійної гри (Єршова, 2023: 83). Цей вплив поширився й на академічну сферу, композитори почали активніше використовувати притаманні джазу ритмічні формули та технічні ефекти в симфонічній і камерній музиці.

Водночас розвиток електронної музики та рок-стилів у другій половині XX ст. залучив ударні до ширшого кола жанрів. Ударна установка (барабанна установка) стала основою ритм-секції в рок- і поп-ансамблях, що сприяло популяризації ударників поза межами академічної сцени. Перкусія поступово охопила практично всі жанри від фольклору й класичної симфонії до авангардного електронного експерименту.

Таким чином, сучасне виконавство на ударних інструментах характеризується стилістичною всеохопністю. Як відзначає дослідник Д. Замишляєв, ударні інструменти сьогодні виступають універсальним засобом музичної виразності, здатним передавати широкий спектр емоцій у різних стилях і при цьому гнучко адаптуються до постійно нових умов музичної мови (Замишляєв, 2024: 92).

Вони стали носіями нових звукових ідей, суттєво розширивши можливості музичного висловлення та збагативши звукову палітру сучасної музики (Плохотнюк, Головльов, 2025: 275). Синтез традиції та модерну відбувається невпинно, поєднання етнічних ритмів із сучасними технічними засобами дає змогу українським виконавцям зберігати національну ідентичність, одночасно інтегруючись у світовий художній простір та впроваджуючи творчі експерименти. У результаті українська перкусійна школа стає помітною складовою світової музичної сцени, демонструючи самобутній підхід до виконання та творчості.

Вагомою особливістю сучасного розвитку є значне розширення спектру ударних інструментів, які нині використовуються в Україні. До середини XX ст. набір академічної перкусії був обмеженим (литаври, малий і великий барабани, тарілки, трикутник тощо), проте в другій половині XX ст., особливо починаючи з 1970-х років, у музичну практику поступово увійшли ударні інструменти з інших культур та нові зразки західної ударної техніки (Крайнєв, 2019: 141).

Набули популярності мелодичні ударні інструменти, такі як ксилофон, вібрафон, маримба, дзвони, які стали не тільки оркестровими фарбами, а й сольними інструментами. Зростання

популярності маримби та вібрафона у кінці XX – на початку XXI ст. суттєво розширило сферу діяльності перкусіоністів, композитори зацікавилися цими інструментами та почали активно створювати для них репертуар. В сучасних оркестрових творах нерідко вимагається участь 4-5 ударників одночасно, причому партія кожного передбачає гру на кількох різних інструментах (Сидоренко, 2018: 112).

Дедалі частіше з'являються композиції, написані спеціально для ансамблю ударних інструментів визначеного складу, такі твори нерідко використовують розширені техніки та нестандартний набір інструментарію. Серед світових авторів, що збагатили репертуар перкусіоністів, виділяються Н. Живкович, К. Абе, З. Фінк, Н. Розауро та ін., чиї композиції для маримби, вібрафона та ударних ансамблів здобули міжнародне визнання (Димченко, 2023: 129).

Українські композитори також зробили внесок у цей процес, так, Є. Станкович одним із перших у вітчизняній музиці звернувся до нетипового складу ударних у своєму концерті для фортепіано, ударних та групи духових «Yеліо» (1974 р.), а пізніше написав «Музику для 12 ударних» (1998 р.), що стала знаковим зразком української перкусійної музики кінця XX ст. Серед інших прикладів можна назвати «Концертино для ксилофона з оркестром» А. Розенцвіта (1982 р.) та камерні твори В. Польової, С. Зажитька, які також експериментували з ударним інструментарієм. Включення нових інструментів вимагало від виконавців опанування розширених технік гри, зокрема, техніки гри чотирма паличками на маримбі чи вібрафоні, різноманітних способів звуковидобування на ідіофонах і мембранофонах. З'явилися нові методики та школи, наприклад, широко відомими серед перкусіоністів стали метод Л. Стівенса (спосіб тримання 4-х паличок для маримби) та методика Г. Бертона, кожна з яких пропонує власну систему прийомів володіння інструментом (Плохотнюк, Головльов, 2025: 277). Усе це поповнює методичну базу і сприяє вдосконаленню виконавської майстерності українських ударників.

Важливою складовою сучасного етапу є впровадження електронних технологій у сферу ударних інструментів. Електроніка стала одним із найвагоміших чинників, що вплинули на розвиток перкусійного виконавства за останні десятиліття. Сучасні українські виконавці активно застосовують електронні ударні установки (електронні барабани, семплери, драм-педи) як в естрадній, так і в академічній практиці. Використання цифрових семплів та електронних звукових ефектів розширило тембровий діапазон, доступний ударнику, і підвищило рівень інтерактивності виступів. З'явилася можливість відтворювати звуки, недосяжні для акустичних інструментів, а також накладати та змішувати різні звукові шари в реальному часі (Ткаченко, 2019: 68).

В концертах сучасної музики в Україні нерідко застосовується технологія live electronics, коли перкусіоніст взаємодіє з комп'ютером або електронними пристроями, що генерують чи модифікують звук. Такий підхід спостерігається, зокрема, у творах українських композиторів-авангардистів (А. Загайкевич, І. Щербакова та ін.), де партії ударних передбачають обробку сигналу через ефекти, використання сенсорів руху тощо (Ткачук, 2017: 192). Електронні медіа відкрили нові горизонти для звукового експерименту, збагативши виконавський арсенал абсолютно новими тембрами та способами звуковидобування. Наприклад, сучасні українські перкусіоністи у своїх сольних програмах можуть поєднувати гру на традиційній ударній установці з керуванням електронними семплерами, луперами та комп'ютерними секвенціями, створюючи ефект цілого «віртуального ансамблю». Це підвищує видовищність і технологічність виступів, відповідаючи запитам сучасної публіки (Плохотнюк, Головльов, 2025: 280).

Таким чином, технологічні інновації стали органічною частиною перкусійного мистецтва в Україні, дозволяючи розширити межі традиційного звучання й наблизити його до актуальних світових трендів.

Одним із показових аспектів сучасного перкусійного руху в Україні є активний розвиток ансамблів ударних інструментів. Якщо до кінця XX ст. виступи кількох ударників одночасно були радше рідкістю та сприймалися як новинка, то нині ансамбль ударних є звичним явищем як на концертній сцені, так і в навчальних закладах.

В цілому розвиток ансамблевого виконавства на ударних інструментах в Україні йде шляхом диверсифікації форм і стилів. Колективна гра сприяє вдосконаленню ансамблевого чуття музикантів, розвиває їхню ритмічну точність та здатність до взаємодії. У професійній освіті створення ансамблів ударників стало важливим компонентом навчального процесу, у музичних школах, училищах та консерваторіях діють учнівські ансамблі, які виконують як класичний репертуар, так і сучасні п'єси (Ростовський, 2011: 71). Ця практика дозволяє молодим виконавцям оволодіти різними видами ударних, навчитися швидко перемикатися між інструментами та партіями, слухати партнерів. Педагоги відзначають, що колективне

музикування позитивно впливає на інтелектуальний і психоемоційний розвиток учнів, виховує командні навички та художній смак (Дудник, 2023: 188).

Сучасні симфонічні та камерні оркестри України важко уявити без розвиненої ударної секції. В історичному аспекті повне академічне визнання ударних інструментів відбулося саме через оркестрову практику, на межі XIX–XX ст. композитори дедалі частіше вводили ударні не лише для акцентів, а й як самостійну силу, доручаючи їм важливі ритмо-мелодичні лінії. В українській радянській музиці 1960-80-х років ударні партії в симфоніях і поемах (наприклад, у творах Б. Лятошинського, І. Шамо) суттєво ускладнилися, відображаючи світові тенденції.

Нині українські оркестри регулярно виконують твори світового репертуару, де ударна група є розгорнутою (творчість Б. Бартока, О. Мессіана та ін.), а також прем'єри творів сучасних вітчизняних композиторів. У цих умовах професійний рівень оркестрових ударників постійно зростає. Виконавці повинні володіти грою на всіх основних інструментах групи (від малих і великих барабанів до маримби та дзвонів), швидко переключатися між ними в рамках одного твору, читати складні синкоповані ритми, що стали характерними для музики останніх десятиліть. Значна частина українських випускників ЗВО – виконавців на ударних інструментах продовжує кар'єру в зарубіжних оркестрах, демонструючи високий рівень підготовки, що відповідає вимогам світової виконавської практики.

В оркестрових умовах ударники також засвоюють навички ансамблевої злагодженості, зокрема, у великих партитурах, де водночас залучено кілька перкусіоністів, важлива ідеальна координація між ними. Завдяки участі у міжнародних проєктах та гастролях, українські оркестрові ударники переймають передовий досвід світових перкусійних шкіл, впроваджуючи нові підходи у свою роботу. У деяких українських оркестрах почали запрошувати іноземних перкусіоністів як тренерів для секції (наприклад, майстер-класи з ударними групами проводили музиканти оркестрів Західної Європи), що також сприяє підвищенню професійного рівня.

Таким чином, сфера застосування ударних інструментів вийшла далеко за межі концертної сцени, охоплюючи індустрію медіа та розваг. Це, своєю чергою, стимулює молодих виконавців опановувати суміжні навички – роботу зі звукозаписувальною апаратурою, основи саунд-інжинірингу, комп'ютерні програми для секвенування та обробки ударних. Сучасний український ударник дедалі частіше як універсальний музикант-саундпродюсер, здатний самостійно підготувати якісний аудіоматеріал. Така універсалізація відповідає глобальним трендам та підвищує конкурентоспроможність українських музикантів на світовому ринку.

Тенденція до розширення арсеналу відображена й у тому, що сучасні композитори часто залучають у партитуру ударні інструменти з різних культур. Нерідко на одній сцені можна побачити поруч зі звичними литаврами й малим барабаном такі екзотичні засоби, як гонги, джембе, дарбуки, тибетські чаші, калімба тощо. Використання етнічних перкусійних інструментів в авангардних творах надає українській музиці особливого колориту та підкреслює ідею діалогу культур. До того ж самі виконавці-ударники розширюють свій світогляд, вивчаючи техніки гри різних народів, так, проводяться майстер-класи з японського тайко, кубинських конґ та бонго, індійських табла.

Отримані знання інтегруються у виконавську практику, породжуючи нові цікаві синтези. Зокрема, українські перкусіоністи-експериментатори іноді імпровізують на народних ударних у поєднанні з електронними ефектами, створюючи неповторний звуковий ландшафт, що поєднує архаїку й футуризм.

Варто підкреслити, що експериментальна сцена стимулює появу нових виконавських технік та розширених прийомів. До них відносяться, наприклад, мультитемброва гра (швидке чергування інструментів для створення цілісної звукової картини), підготовлені ударні (вставляння сторонніх об'єктів на поверхню мембран чи пластин для зміни тембру), використання живої електроніки (обробка звуку ударних у режимі реального часу). Українські музиканти опановують ці прийоми через спеціалізовані семінари та майстерні, часто за участі зарубіжних колег.

Отже, формується новий тип виконавця-новатора, відкритого до експерименту й технічних новацій. Такий підхід урізноманітнює концертне життя країни, дедалі більше з'являється нестандартних програм, де ударник виступає соло або у незвичному ансамблі (наприклад, з електронікою, з відеорядом, у форматі саунд-арту). Все це свідчить про те, що українська перкусійна школа активно відповідає на виклики часу, інтегруючи найсучасніші художні ідеї.

Висновки. Специфіка розвитку виконавства на ударних інструментах в Україні на сучасному етапі визначається комплексом взаємопов'язаних чинників. По-перше, спостерігається істотне розширення інструментального арсеналу та вдоско-

налення техніки гри, українські перкусіоністи опанували широкий спектр як класичних, так і новітніх ударних інструментів, переймаючи світовий досвід і розробляючи власні методики. По-друге, має місце стилістична полістилістичність виконавства, ударні інструменти активно використовуються в академічній, народній, естрадній, джазовій та електронній музичних практиках, що свідчить про універсальність та адаптивність цього виду мистецтва. По-третє, відбувається інтеграція традицій та інновацій, національні етно-перкусійні елементи органічно поєднуються із сучасними технічними засобами та західними впливами, утверджуючи самобутність української школи на тлі глобалізації. Надзвичайно важливим чинником стала електронна революція, застосування електроніки та цифрових технологій вивело перкусійне мистецтво на якісно новий рівень, розширивши темброву палітру та способи взаємодії зі звуком.

В Україні сформувалася культура ансамблів ударників, що сприяє популяризації цього жанру й підготовці нових поколінь виконавців. Паралельно зростає професійний рівень оркестрових ударників, їхня майстерність відзначається на міжнародних конкурсах і фестивалях, підтверджуючи конкурентоздатність українських музикантів. Не менш важливою є еволюція педагогічної системи, відкриваються спеціалізовані класи ударних у мистецьких закладах, удосконалюються навчальні програми, видаються нові посібники українською мовою, що враховують сучасні потреби (зокрема, методики ансамблевої гри, основи імпровізації, опанування електронних інструментів).

Ударні інструменти утвердилися як ключовий елемент сучасного музичного мистецтва України, забезпечуючи його динамічний розвиток та адаптацію до актуальних викликів часу. Українська перкусійна школа увібрала історичні традиції та водночас відкрито реагує на новітні тенденції, демонструючи високий рівень виконавської культури, творчий потенціал і здатність до інновацій. Це створює міцне підґрунтя для подальшого розширення репертуару, появи нових імен та колективів, глибшої інтеграції у світовий музичний контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бєлова Є. Д. Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції. *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. № 1, С. 120-139.
2. Димченко С. С. До питання еволюції методики гри на ударних інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2023. № 1, С. 128-134.
3. Дорофєєва В. Ю. Теоретичні аспекти сучасної української музики. Київ : Ліра-К, 2017. 188 с.
4. Даниленко Т. Камерні ансамблі та ударні інструменти. Одеса : Камерна музика, 2021. 112 с.
5. Кудратілла Б. К. Ударні інструменти та ритмічні поділи нот. *Science and Education*. 2022. № 3, С. 1287-1291.
6. Єршова Н. Інновації в галузі ударних інструментів. Київ : ТехноМузика, 2023. 272 с.
7. Замишляєв Д. Розвиток виконавства на ударних музичних інструментах: від його зародження до початку академічного визнання. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2024. № 3, С. 89-98.
8. Плохотнюк О., Головльов О. Інноваційні підходи у виконавстві на ударних інструментах в Україні. *Київське музикознавство*. 2025. №3, С. 274-287.
9. Крайнєв С. Н. Навчання грі на ударних інструментах: історія, традиції, методики. *Людина у світі мистецтва: вектори розвитку та різноманітності*. 2019. № 1, С. 138-145.
10. Сидоренко А. В. Педагогіка гри на ударних інструментах. Харків : Харківський національний університет мистецтв, 2018. 219 с.
11. Ткаченко І. Сучасні тенденції в українській композиції: роль ударних інструментів. *Музичний журнал України*. 2019. № 5, С. 67-82.
12. Ткачук Б. Ю. Ударні інструменти в народно-інструментальному виконавстві України та української діаспори. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. 2017. № 1, С. 188-194.
13. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти. Київ : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
14. Дудник Є. І. Форми колективного музикування на ударних інструментах у музичних школах. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2023. № 28, С. 186-195.

REFERENCES

1. Bielova Ye. D. (2020) Zvukoobrazy udarnykh instrumentiv: suchasnist ta retrospektsii. [Percussion instrument soundscapes: modernity and retrospection] Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. № 1. 120-139. [in Ukrainian].
2. Dymchenko S. S. (2023) Do pytannia evoliutsii metodyky hry na udarnykh instrumentakh. [On the question of the evolution of the technique of playing percussion instruments] Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia. № 1. 128-134. [in Ukrainian].
3. Dorofieieva V. Yu. (2017) Teoretychni aspekty suchasnoi ukrainskoi muzyky. [Theoretical aspects of contemporary Ukrainian music]. Kyiv : Lira-K. 188. [in Ukrainian].

4. Danylenko T. (2021) Kamerni ansambli ta udarni instrumenty. [Chamber ensembles and percussion instruments]. Odesa : Kamerna muzyka. 112. [in Ukrainian].

5. Kudratilla B. K. (2022) Udarni instrumenty ta rytmichni podily not. [Percussion instruments and rhythmic note divisions] Science and Education. № 3. 1287-1291. [in Ukrainian].

6. Yershova N. (2023) Innovatsii v haluzi udarnykh instrumentiv. [Innovations in percussion instruments]. Kyiv : TekhnoMuzyka. 272. [in Ukrainian].

7. Zamyshliaiev D. (2024) Rozvytok vykonavstva na udarnykh muzychnykh instrumentakh: vid yoho zarodzhennia do pochatku akademichnoho vyznannia. [The development of percussion performance: from its origins to the beginning of academic recognition] Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia. № 3. 89-98. [in Ukrainian].

8. Plokhotniuk O., Holovlov O. (2025) Innovatsiini pidkhody u vykonavstvi na udarnykh instrumentakh v Ukraini. [Innovative approaches to percussion performance in Ukraine] Kyivske muzykoznavstvo. №3. 274-287. [in Ukrainian].

9. Krainiev S. N. (2019) Navchannia hri na udarnykh instrumentakh: istoriia, tradytsii, metodyky. [Learning to play percussion instruments: history, traditions, techniques] Liudyna u sviti mystetstva: vektory rozvytku ta riznomanitnosti. № 1. 138-145. [in Ukrainian].

10. Sydorenko A. V. (2018) Pedahohika hry na udarnykh instrumentakh. [Pedagogy of playing percussion instruments]. Kharkiv : Kharkivskyi natsionalnyi universytet mystetstv. 219. [in Ukrainian].

11. Tkachenko I. (2019) Suchasni tendentsii v ukrainskii kompozytsii: rol udarnykh instrumentiv. [Modern trends in Ukrainian composition: the role of percussion instruments] Muzychnyi zhurnal Ukrainy. № 5. 67-82. [in Ukrainian].

12. Tkachuk B. Yu. (2017) Udarni instrumenty v narodno-instrumentalnomu vykonavstvi Ukrainy ta ukrainskoi diaspory. [Percussion instruments in folk instrumental performance of Ukraine and the Ukrainian diaspora] Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist. № 1. 188-194. [in Ukrainian].

13. Rostovskyi O. Ya. (2011) Teoriia i metodyka muzychnoi osvity. [Theory and methodology of music education]. Kyiv : Navchalna knyha – Bohdan. 640. [in Ukrainian].

14. Dudnyk Ye. I. (2023) Formy kolektyvnoho muzykuvannia na udarnykh instrumentakh u muzychnykh shkolakh. [Forms of collective music making on percussion instruments in music schools] Estetyka i etyka pedahohichnoї dії. № 28. 186-195. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 654.197:7:316.77
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-17

Світлана ПОРОЖНА,
orcid.org/0009-0004-3892-2307
аспірант, викладач кафедри кіно- і телемистецтва
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) Lanaporozhnaj@knu.ua

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕНТ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ: ТЕНДЕНЦІЇ, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

В умовах воєнної агресії та глобальної конкуренції за увагу глядача культурно-мистецький контент набуває особливої ваги як елемент гуманітарної безпеки, засіб формування колективної пам'яті, репрезентації національної ідентичності та підтримки творчих практик. Метою статті є комплексний аналіз динаміки культурно-мистецького контенту на українському телебаченні, визначення його функціонально-ціннісного навантаження та окреслення напрямів стратегічного зміцнення культурного сегмента в умовах медіа-конвергенції та цифрової трансформації. Методологічну основу дослідження складають системний і контент-аналіз, порівняльний медіа-моніторинг рейтингів телепереглядy, інструменти структурно-функціонального підходу, а також елементи медіалогічного та культурологічного аналізу. Емпіричну базу становлять показники телепереглядy за квітень–серпень 2025 року, контентні характеристики флагманських культурних телепроєктів та дані про зміни у структурі телекористування, зокрема розвиток FAST-форматів. Результати дослідження засвідчують, що попри домінування новинних і розважальних жанрів, культурно-орієнтовані програми формують стійкі смислові ядра телепростору: суспільне мовлення забезпечує функцію культурної пам'яті та інтелектуального дискурсу; національні талант-та музичні шоу виконують роль масового культурного комунікатора; документалістика й історичні цикли відновлюють історичну тяглість та зміцнюють ідентифікаційні практики. Встановлено тенденцію зростання запиту на змістовність, фрагментовані тематичні формати та мультиплатформність споживання контенту. Запропоновано комплекс стратегічних рішень для посилення культурного мовлення: створення конкурсних державних інструментів підтримки, розвитку coproduction-моделей, впровадження культурних квот у прайм-тайм, запуск тематичного FAST-каналу української культури, формування відкритого відеоархіву культурного контенту та розвиток освітніх програм для продюсерів і режисерів документалістики. Наукова новизна полягає у комплексному поєднанні рейтингового аналізу телепереглядy, контент-аналізу програм і цифрових моделей дистрибуції для виявлення трансформацій культурно-мистецького телемовлення України в умовах воєнного стану.

Ключові слова: *медіакультура; культурна пам'ять; гуманітарна стійкість; документалістика; суспільне мовлення; національна ідентичність.*

Svitlana POROZHNA,
orcid.org/0009-0004-3892-2307
PhD, Lecturer at the Department of Film and Television Arts
Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) Lanaporozhnaj@knu.ua

CULTURAL AND ARTISTIC CONTENT ON UKRAINIAN TELEVISION: TRENDS, CHALLENGES AND DEVELOPMENT PROSPECTS

In the context of military aggression and global competition for viewer attention, cultural and artistic television content acquires exceptional importance as an instrument of humanitarian security, a means of preserving collective memory, representing national identity, and supporting creative practices. The purpose of this article is to provide a comprehensive analysis of the dynamics of cultural and artistic content on Ukrainian television, determine its functional and value-oriented role, and outline strategic directions for strengthening the cultural media segment under conditions of media convergence and digital transformation. The methodological framework of the study includes systemic and content analysis, comparative media monitoring of television audience ratings, tools of the structural-functional approach, and elements of media and cultural studies. The empirical basis comprises audience data for April–August 2025, content characteristics of flagship cultural television projects, and indicators of shifts in media consumption patterns, particularly the expansion of FAST-formats. The findings reveal that despite the dominance of news and entertainment genres, culturally-oriented programming forms stable semantic cores in the television space: public broadcasting ensures the preservation of cultural memory and the development of intellectual discourse; national talent and music shows act as mass cultural communicators; documentary and historical cycles restore cultural continuity and strengthen identity-building practices. The study confirms a growing demand for meaningful content, fragmented thematic formats, and

multi-platform consumption. A set of strategic solutions for strengthening cultural broadcasting is proposed, including the establishment of state grant mechanisms, development of co-production models, introduction of cultural programming quotas in prime-time slots, launch of a dedicated FAST channel of Ukrainian culture, creation of an open digital archive of cultural audiovisual heritage, and development of educational programmes for producers and documentary filmmakers.

Key words: *media culture; cultural memory; humanitarian resilience; documentary film; public broadcasting; national identity.*

Постановка проблеми. Сучасний український медіапростір переживає глибоку трансформацію, зумовлену поєднанням воєнних умов, інформаційних викликів та інтенсивного розвитку цифрових платформ. У такому середовищі телевізійний контент набуває функції не лише інструмента масової комунікації, а й механізму формування національної ідентичності, суспільної стійкості та культурної суб'єктності (Дуцик & Умланд, 2025). Особливої ваги набуває культурно-мистецьке мовлення, яке забезпечує збереження й осмислення історичної пам'яті, представлення культурних практик, підтримку творчого середовища та інтеграцію українського культурного наративу у глобальний контекст (Литвиненко, 2025: 234). Разом із тим, аналіз ринку свідчить про обмежену присутність культурного контенту в телеефірі та високу конкуренцію з боку розважальних жанрів і цифрових платформ.

Аналіз досліджень. Сучасні наукові дослідження засвідчують посилення ролі культурно-мистецького контенту в українському медіапросторі як одного з ключових чинників формування гуманітарної стійкості та національної ідентичності в умовах воєнних викликів. Вихідною тезою дослідження О. Голіцина та В. Фролової є твердження про суттєву трансформацію структури медіаспоживання у воєнний період: автори наголошують, що аудиторія переорієнтовується на цифрові платформи, інформаційно-аналітичний контент і соціально значущі комунікації, унаслідок чого зростає запит на змістовно насичений культурний продукт (Голіцин & Фролова, 2023: 129). Така зміна, на думку дослідників, наділяє культурний контент додатковою суспільною функцією та актуалізує його гуманітарний потенціал. Проблему еволюції розважального сегмента українських медіа в проєкції на культурну складову розглядає М. Гармель, який виходить із тези про поступовий перехід від традиційних телевізійних форматів до мультимедійних продуктів, що інтегрують освітні й культурні елементи та активно використовують соціальні мережі як канали дистрибуції й взаємодії з аудиторією (Гармель, 2025: 94). Дослідник підкреслює, що такі трансформації сприяють розширенню культурного впливу медіа та зміні характеру комунікації з глядачем. Інший вимір сучасних медіапроцесів акцентує М. Соклаков, який трактує соціальні медіа як простір зіткнення альтернативних ідентифікаційних наративів і цифрового спротиву. У його дослідженні культурне виробництво в соціальних мережах постає як форма збереження локальної ідентичності та самовираження в умовах війни, що формує нові моделі культурної комунікації (Соклаков, 2024: 49).

Історичні та інституційні передумови розвитку культурно-мистецьких телепрограм ґрунтовно систематизує А. Литвиненко, доводячи, що сталість таких форматів визначається поєднанням фінансової підтримки, чіткої програмної стратегії та здатності адаптуватися до нових моделей дистрибуції (Литвиненко, 2025: 235). Також автор аналізує зростання інтересу суспільства до національного культурного контенту, підкреслюючи роль українських YouTube-каналів мистецького спрямування у зміцненні інформаційного фронту та розвитку контрпропагандистських практик (Литвиненко, 2023: 25). У ширшому культурному та медійному контексті трансформацію форм репрезентації української культури досліджують B. Ivanytska та співавтори, які фіксують зростання культурної різноманітності в сучасних медіа та еволюцію способів подачі контенту – від класичних освітніх сюжетів до гастрономічних образів, цифрових мемів і форматів культурної попкомунікації (Ivanytska et al., 2024). Такий підхід засвідчує розширення інструментарію культурної репрезентації в умовах цифрового середовища. Комплексний вплив правових і соціально-комунікаційних чинників на розвиток української медіасфери окреслено у дослідженні V. Georgiievska та колег, які наголошують на необхідності модернізації нормативного поля та підтримки соціально відповідального мовлення як передумови сталого розвитку культурно орієнтованого контенту (Georgiievska et al., 2023: 32).

Значення культурної дипломатії та креативних індустрій у формуванні міжнародної суб'єктності України розкриває Х. Плецан, розглядаючи творчі проєкти й діяльність української діаспори як ключові механізми культурного впливу та міжнародної комунікації (Плецан, 2023: 4). Регіональний вимір медіапроцесів представлений у дослідженні Т. Струтинської, яка підкреслює роль місцевого

телемовлення у висвітленні соціально-економічної проблематики війни та формуванні громадського діалогу на локальному рівні (Струтинська, 2024: 50). У контексті розвитку інноваційних медіапродуктів Н. Романюк акцентує на значенні маркетингової документації як інструменту ефективного управління культурними проєктами та їх адаптації до конкурентних умов креативної економіки (Романюк, 2024: 55). Міжнародний культурний вимір доповнює дослідження А. Сендецького, у якому проаналізовано репрезентацію українського театрального середовища в польських медіа та наголошено на ролі культурного діалогу як інструмента формування позитивного образу України в європейському культурному просторі (Сендецький, 2024).

Теоретичні виміри втрати й відновлення культурної пам'яті в посттоталітарному суспільстві ґрунтовно осмислює О. Пухонська, розглядаючи феномен культурної амнезії як наслідок системного витіснення культурних кодів і підкреслюючи ключову роль медіа та культури у процесах реконструкції національної пам'яті (Пухонська, 2017). Проблематику формування медіакультури як чинника закріплення соціально значущих смислів аналізують О. Мітчук та І. Крупський, акцентуючи увагу на ролі символічних моделей, авторитетних культурних зразків і медіанаративів у стабілізації ціннісних орієнтирів сучасного інформаційного суспільства (Мітчук & Крупський, 2023). Жанрово-естетичні засади документального наративу та його значення для формування цілісних культурних образів розкриває В. Бабенко, наголошуючи на потенціалі портретних і біографічних форматів як ефективних інструментів медіарепрезентації культурної пам'яті (Бабенко, 2016). Таким чином, сучасний науковий дискурс підтверджує стратегічну роль культурно-мистецького контенту в українському медіапросторі, оскільки він забезпечує символічний суверенітет, підтримує культурну суб'єктність та сприяє формуванню стійких національних наративів в умовах війни й цифрової трансформації.

Попри значну кількість досліджень, присвячених культурній комунікації, медіакультурі та трансформації медіаспоживання, низка аспектів розвитку культурно-мистецького контенту на українському телебаченні залишається недостатньо вивченою. Насамперед у науковій літературі переважають роботи, що аналізують культурний контент у широкому медійному контексті або зосереджуються на цифрових платформах і соціальних мережах. Натомість специфіка функціонування культурно-мистецького сегмента саме лінійного телебачення, його місце у структурі телепереглядy, жанрова структура культурних телепроєктів та їх трансформація під впливом воєнних і цифрових змін досліджені фрагментарно. Крім того, недостатньо уваги приділено аналізу взаємодії традиційного телемовлення з новими моделями дистрибуції контенту, зокрема OTT-сервісами, FAST-платформами та відеосервісами соціальних медіа.

Мета статті – аналіз сучасного стану та трансформацій культурно-мистецького контенту на українському телебаченні в умовах воєнного часу та цифрової конвергенції медіа, а також визначення тенденцій його розвитку, проблем функціонування та перспектив удосконалення системи культурного мовлення. Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання дослідження: 1) розкрити сутність і роль культурно-мистецького контенту в сучасному медіапросторі, зокрема його значення у формуванні національної ідентичності, культурної пам'яті та гуманітарної стійкості суспільства; 2) проаналізувати тенденції медіаспоживання та структуру телепереглядy в Україні, визначивши місце культурно-мистецького контенту у сучасному телепросторі та дослідивши основні формати культурних телепроєктів; 3) виявити проблеми функціонування культурно-мистецького сегмента телебачення та обґрунтувати стратегічні напрями його розвитку в умовах воєнних трансформацій медіасередовища та цифрової конкуренції.

Виклад основного матеріалу. Культурно-мистецький телевізійний контент у науковій літературі розглядається як сукупність аудіовізуальних продуктів, спрямованих на репрезентацію та осмислення національної і світової культури через форми мистецької, історичної, музичної, літературної та документальної творчості (Ivanytska et al., 2024). До нього належать програми, що відтворюють мистецькі події, інтерпретують культурні процеси, популяризують українську спадщину, формують естетичний смак і стимулюють суспільний діалог щодо культурних цінностей. У сучасному медіапросторі цей сегмент охоплює як традиційні телевізійні формати – документальні фільми, культурно-аналітичні програми, музичні та театральні трансляції, історичні цикли, так і гібридні моделі, що поєднують розважальні та просвітницькі елементи (Гармель, 2025: 96).

Телебачення, як провідний канал масової комунікації, виконує важливу функцію формування національної ідентичності. Через репрезентацію історичних сюжетів, національних символів, культурних традицій і постатей телевізійний контент

впливає на колективну пам'ять і конструювання спільного культурного наративу (Голіцин & Фролова, 2023: 130). Для України цей аспект набуває особливої ваги в умовах російсько-української війни, коли медіа стають інструментом захисту інформаційного суверенітету, протидії культурній агресії та зміцнення національної єдності (Литвиненко, 2025: 236). Крім того, культурно-мистецьке телемовлення виступає важливим елементом культурної дипломатії. Воно забезпечує представлення української культури на зовнішньому рівні, сприяє формуванню міжнародного іміджу держави, підтримує культурний діалог і демонструє цінності демократичного суспільства. В умовах глобальних трансформацій та цифрової конвергенції телевізійний контент, зокрема документальні цикли, фестивальні трансляції й міжнародні копродукції, стає платформою для промоції українського мистецького продукту на світовій арені (Плецан, 2023: 13). Тож культурно-мистецький контент на українському телебаченні виконує системоутворюючу роль у формуванні національної пам'яті, ідентичності та культурного капіталу суспільства, забезпечуючи інтеграцію культурних смислів у медіапростір і підтримуючи стійкість культурної екосистеми держави.

У структурі українського телепростору інформаційний сегмент зберігає стратегічне значення, особливо в умовах воєнної агресії, коли оперативність, аналітичність та фактологічність новин стають ключовими елементами інформаційної безпеки. Зростання частки новин у 2025 році підтверджує стійкий суспільний запит на достовірну публічну інформацію (BigDataUA). Водночас дані Gradus Research (жовтень 2024 року) засвідчують суттєву зміну медіаповедінки: вперше за роки війни розважальний контент випередив новинний (79 % проти 68 %), тоді як музичні (63 %) і документальні формати (54 %) демонструють стабільну популярність (Gradus Research).

Споживання новин значною мірою перемістилося у цифровий сегмент – Telegram та інші месенджери (75 %), соціальні мережі (56 %) і відеоплатформи (51 %). Розважальний контент домінує на YouTube та суміжних сервісах (63 %), що характерно для молодшої аудиторії. Такі зсуви відображають ефект *news fatigue* та потребу в емоційній регенерації, однак в українському контексті новинна активність не знижується, а переходить у формат оперативних цифрових оновлень, поєднуючись із зростанням запиту на культурно-рефлексивний контент. Це формує гібридну модель медіаспоживання, де швидкі комунікаційні канали співіснують із зростаючим інтересом до документалістики, музичних і освітніх форматів, що підсилює роль телебачення як інструмента гуманітарної стійкості та збереження культурної спадщини. Паралельно телемедіапростір інтегрується у глобальні цифрові моделі: сегмент FAST-телебачення – безкоштовного тематичного перегляду через OTT-платформи, SMART-TV та мобільні застосунки – демонструє стрімку динаміку (BigDataUA) – рис. 1.

Загалом тенденції телеперегляду у квітні–серпні 2025 року демонструють системну зміну медіаспоживання в Україні, зумовлену воєнними трансформаціями та розвитком цифрових платформ. FAST-канали поступово формують нову модель доступу до контенту, конкуруючи з лінійним мовленням завдяки безкоштовності, тематичній спеціалізації та інтеграції в OTT-сервіси й SMART-TV. Їх зростання відображає запит аудиторії на структурований і водночас персоналізований перегляд, який поєднує переваги телебачення та гнучкість онлайн-середовища.

На цьому тлі розважальний сегмент демонструє зниження частки, що зумовлено зміною пріоритетів аудиторії, посиленням інформаційної функції медіа в умовах воєнної загрози та конкуренцією з боку онлайн-сервісів і короткоформатних відеоплатформ. Зміцнення позицій інформаційного сегмента підтверджує стійкий запит на оперативні факти, аналітику та суспільно важливий контент, необхідний для формування громадянської позиції та підтримання інформаційної безпеки. Попри стабільний інтерес до пізнавальних форматів, культурно-мистецький контент залишається інтегрованим переважно в освітні й документальні напрями та характеризується низькою питомою вагою у загальному телепросторі. Це свідчить про обмежені можливості доступу глядачів до культурного продукту в межах традиційного мовлення й актуалізує потребу державної та інституційної підтримки культурного виробництва, розвитку суспільного мовника та пошуку нових дистрибуційних моделей. Узагальнена динаміка груп каналів подана на рис. 2, що дозволяє візуалізувати основні зрушення та конкретизувати роль культурно-мистецького сегменту в сучасній телемедійній екосистемі України.

Аналіз динаміки каналів загального телеперегляду свідчить про відчутні структурні трансформації українського телепростору у квітні–серпні 2025 року. Попри формальне збереження лідерства основних медіабрендів, простежується поступове зниження частки універсально-розважальних мовників (СТБ, Новий, 1+1 Україна), що зумовлено зміною глядацьких стратегій у бік інформаційної

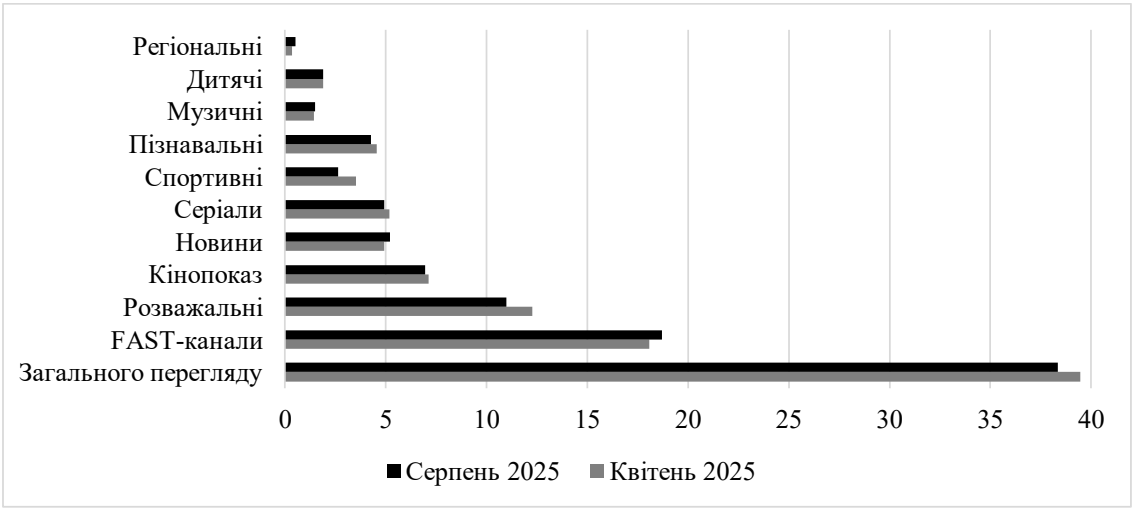


Рис. 1. Динаміка груп каналів (Shr%)

Джерело: побудовано за (BigDataUA), (Gradus Research), (BigDataUA)

насиченості, посиленням конкуренції цифрових платформ та розширенням FAST-сегмента. Така динаміка відображає переорієнтацію аудиторії на тематичний, фрагментований і персоналізований контент. Паралельно зміцнюють свої позиції інформаційні мовники – насамперед 1+1 Марафон та ICTV що свідчить про сталий суспільний запит на оперативну інформацію, фактологічний аналіз і підвищення інформаційної безпеки в умовах війни. Стабільні показники НТН та Інтера, а також помірні коливання аудиторій К1 і К2 вказують на наявність сегмента глядачів, орієнтованих на традиційну модель телевізійного перегляду та універсальний контент.

Проте такі канали вже не визначають логіку телеринку, поступаючись місцем гібридним моделям споживання, у яких лінійне телебачення інтегрується з OTT-платформами, соціальними мережами та FAST-форматами. Отже, універсальний сегмент телеринку демонструє зміщення у бік інформаційно орієнтованих форматів і мультиплатформних стратегій, тоді як розважальні канали втрачають частку через конкуренцію з цифровими відеосервісами та зростання попиту на тематичний, змістовний і гнучко доступний контент. Узагальнення динаміки розважального сегмента, який формує ядро культурно-мистецької пропозиції телебачення, представлено на

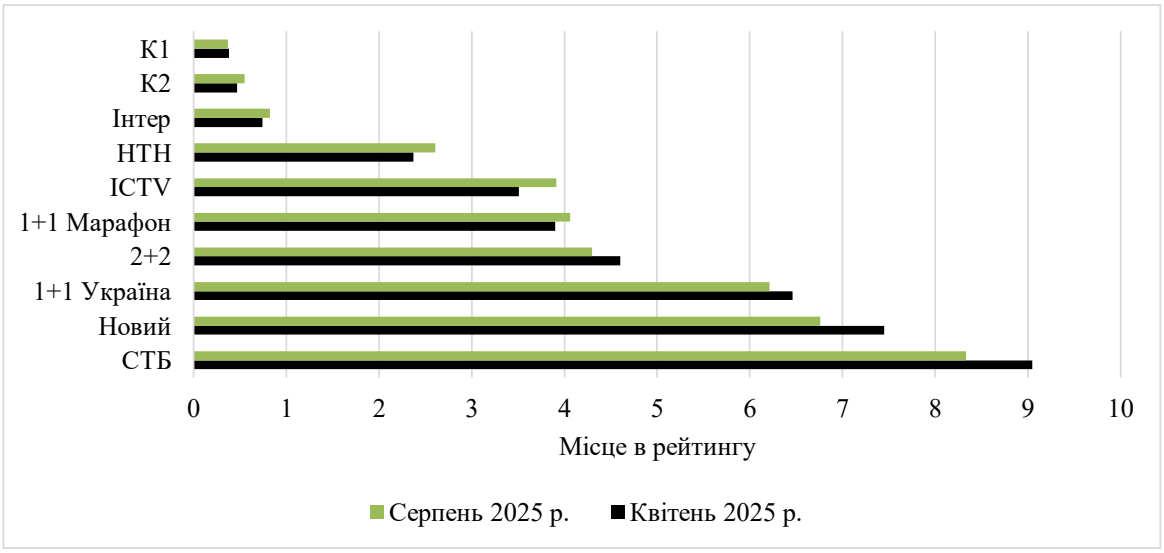


Рис. 2. Канали загального перегляду: топ-10

Джерело: побудовано за (BigDataUA), (Gradus Research), (BigDataUA)

рис. 3. Об'єднаний аналіз розважального та пізнавально-культурного сегментів засвідчує помітне зміщення глядацьких преференцій у квітні–серпні 2025 року. Найбільш відчутне падіння в розважальному кластері спостерігається на ICTV2, що відображає перехід аудиторії до digital-форматів, FAST-каналів та інформаційного контенту.

Натомість ТЕТ демонструє стабільну позитивну динаміку завдяки адаптації до молодіжних трендів та гнучкості програмної сітки, тоді як інші розважальні мовники фіксують стабілізацію на нижчих показниках або плавне зниження. Пізнавально-культурні канали зберігають відносну рівновагу, хоча їхня частка лишається мінімальною; однак саме це свідчить про високий потенціал тематичного контенту, що відповідає запиту на історичні, документальні та культурні формати, пов'язані з ідентичністю та колективною пам'яттю.

Загальна динаміка обох сегментів підтверджує: універсальні розважальні моделі поступово втрачають домінування, тоді як змістовний, тематичний та культурно орієнтований контент посилює присутність у медіаспоживанні, виконуючи функції емоційної підтримки, просвітництва та гуманітарної стійкості.

Для подальшого аналізу структурних змін доцільним є контентно-орієнтоване вивчення ключових культурно-мистецьких телепроєктів, систематизованих у табл. 1.

Як свідчать наведені дані, суспільне мовлення зосереджене насамперед на аналітично-просвітницькій та архівній функціях. Так, проєкт *«Культура Live»* виконує роль платформи фахо-

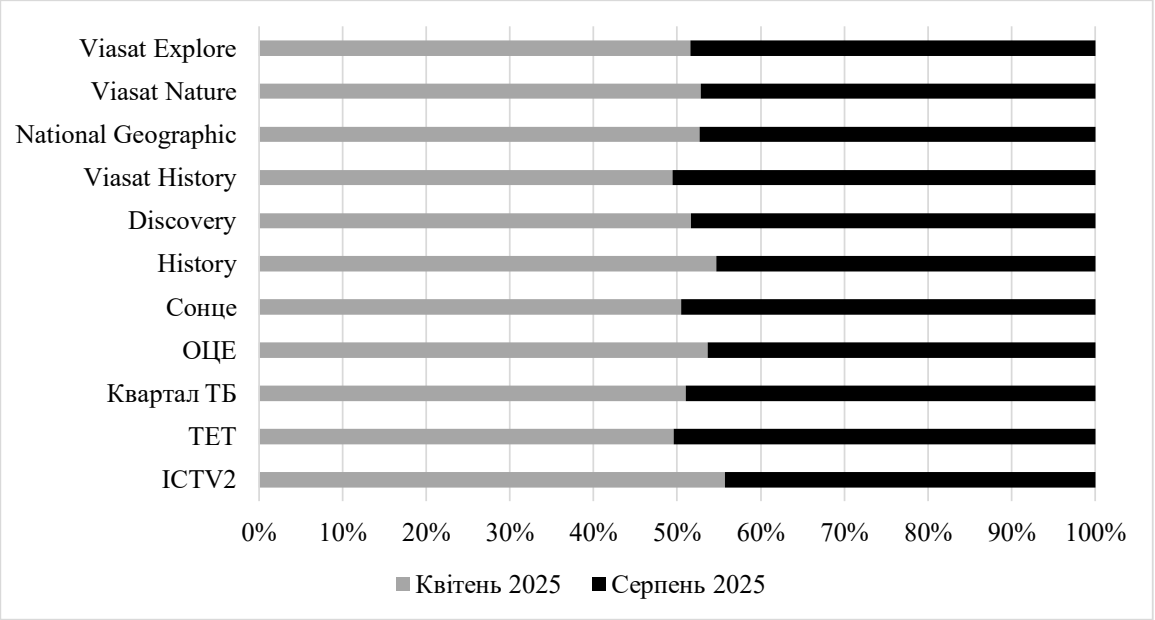


Рис. 3. Динаміка частки перегляду розважальних, пізнавальних та культурних каналів в Україні (Shr%, квітень–серпень 2025)

Джерело: (BigDataUA), (Gradus Research), (BigDataUA)

Таблиця 1

Порівняльний аналіз культурно-мистецьких телепроєктів в Україні

Проєкт	Жанр / формат	Змістові маркери	Аудиторія та охоплення	Культурна функція / результат
Суспільне мовлення				
Культура Live	Культурно-аналітичний, освітній, інтерв'ю	актуальні мистецькі події, театральні та музичні прем'єри, авторські інтерпретації, експертність	інтелектуальна й освітня аудиторія, культурні спільноти, молодь гуманітарного спрямування	архівування сучасного мистецького процесу, збереження культурної пам'яті, формування критичного дискурсу

Продовження таблиці 1

Проєкт	Жанр / формат	Змістові маркери	Аудиторія та охоплення	Культурна функція / результат
Документальні спецпроєкти Суспільного	Докумен-талістика, історичні цикли	наратив війни, персоналії митців, культурні інституції, усна історія	широка нац. аудиторія + digital-дистрибуція	національна пам'ять, героїзація культурного спротиву, просвітницька місія
Музично-культурні шоу				
Голос країни	Музичне шоу, лайв-перформанси	українська музика, авторські пісні, соціальні історії учасників, символічний капітал суддів	масова аудиторія, молодь, цифрова аудиторія YouTube/ соцмереж	популяризація української музики, культурна мобілізація, емоційна згуртованість, медійний культурний ліфт
Україна має талант	Таланти, національний шоу-кейс	регіональна культурна мапа, різні мистецькі жанри, аматорський і професійний рівень	загально-національна сімейна аудиторія	репрезентація регіональної культурності, відкриття нових творчих імен, підсилення культурної суб'єктності громад
Документальні та історичні цикли				
Наші 30-ті (формат-аналог)	Докумен-талістика, історична аналітика	міжвоєнний контекст, культурні персоналії, українські модерністи, національна драматургія історії	освічена аудиторія, студенти, історична спільнота	відновлення історичної тяглості, подолання культурних провалів, формування історичної відповідальності
Історична правда (аналог)	Аналітична історична програма	персоналії, історичні реконструкції, інтерв'ю з істориками	телеаудиторія + онлайн	інституціоналізація історичної пам'яті, популяризація науки, зміцнення ментальної автономії України

Джерело: побудовано автором

вої культурної комунікації, поєднуючи інтерв'ю з митцями, експертні коментарі та рефлексію актуальних мистецьких подій. Його значення полягає не лише в інформуванні, а й у фіксації сучасного культурного процесу, що формує довготривалу культурну пам'ять і підтримує критичний дискурс у гуманітарному середовищі. Документальні спецпроєкти Суспільного, присвячені війні, персоналіям митців і культурним інституціям, посилюють цю функцію, транслюючи національний наратив через призму культурного спротиву та історичної відповідальності.

Водночас комерційні загальнонаціональні канали реалізують іншу модель культурної репрезентації, інтегруючи мистецькі елементи у масові розважальні формати. Музичні та талант-шоу (*«Голос країни»*, *«Україна має талант»*) поєднують емоційну залученість із популяризацією української музики, регіональної культурної різноманітності та нових творчих імен. Завдяки широкому телевізійному та цифровому охопленню ці проєкти виконують функцію культурної мобілізації, формують емоційну згуртованість аудиторії та слугують своєрідним «культурним ліфтом» для митців, розширюючи межі сприйняття національної культури.

Окрему групу становлять документальні й історичні цикли, які орієнтовані на інтелектуальну аудиторію та виконують функцію відновлення історичної тяглості. Програми на зразок *«Наші 30-ті»* чи *«Історична правда»* забезпечують осмислення складних історичних періодів, актуалізують постаті українських культурних діячів і сприяють інституціоналізації історичної пам'яті через популяризацію наукового знання в доступному телевізійному форматі.

Загалом результати порівняльного аналізу підтверджують, що культурно-мистецький сегмент, попри обмежену частку в загальному телепереглядi, виконує системоутворюючу функцію. Він забезпечує збереження культурної пам'яті, формування колективної ідентичності та підтримку творчого середовища, поєднуючи різні моделі впливу – від аналітичної та просвітницької до емоційно-мобілізаційної. Така багаторівнева структура культурного телемовлення створює основу

для стійкого гуманітарного розвитку та посилює роль телебачення як інструмента культурної політики в умовах воєнних і цифрових трансформацій.

Загалом результати порівняльного аналізу підтверджують, що культурно-мистецький сегмент, попри обмежену частку в загальному телепереглядi, виконує системоутворюючу гуманітарну функцію, однак його розвиток стримується комплексом хронічних проблем, зафіксованих як у наукових дослідженнях, так і в галузевій аналітиці. Зокрема, у фахових оглядах медіаринку наголошується на дефіциті спеціалізованих культурних медіа та майже повній відсутності стабільних телевізійних проєктів, присвячених аналізу мистецтва, культурної політики та сучасних творчих практик. Культурний контент здебільшого існує у форматі разових спецпроєктів або нішевих програм із нерегулярним виходом в ефір, що унеможливлює формування сталої аудиторії та довгострокового культурного дискурсу. Показовим є й те, що навіть у період зростання суспільного інтересу до ідентичності та культурного спротиву війні, медіапроєкти про культуру часто розглядаються редакціями як другорядні або «ризикові» з погляду рейтингів і комерційної доцільності. Аналітики також звертають увагу на структурний розрив між культурною спільнотою та медіаіндустрією: відсутність професійних мистецтвознавчих редакцій, обмежене коло експертів у телевізійному просторі та слабку інтеграцію культурної тематики у праймові формати. Додатковим викликом є повільна цифрова трансформація культурного мовлення – зокрема недостатня присутність культурно-мистецьких каналів у FAST-сегменті, OTT-сервісах та алгоритмічних відеоплатформах, що звужує доступ молодшої аудиторії до національного культурного продукту. У сукупності ці проблеми призводять до маргіналізації культурного телемовлення, зменшення його видимості та зниження конкурентоспроможності в умовах фрагментованого медіаспоживання. Водночас саме війна актуалізувала потребу в системному використанні культури як інструмента суспільної згуртованості, інформаційної стійкості та символічного суверенітету, що вимагає переосмислення ролі культурно-мистецького телебачення в межах державної гуманітарної та медійної політики.

У сукупності зазначені проблеми – фрагментарність культурної політики, дефіцит фінансування й кадрів, повільна цифрова трансформація, маргіналізація культурної спадщини та відсутність системної інтеграції культури у сферу національної безпеки – призводять до маргіналізації культурно-мистецького телемовлення, зменшення його видимості та зниження конкурентоспроможності в умовах фрагментованого медіаспоживання. Водночас повномасштабна війна радикально актуалізувала потребу в системному використанні культури як інструмента суспільної згуртованості, гуманітарної та інформаційної стійкості, а також символічного суверенітету. Це зумовлює необхідність переосмислення ролі культурно-мистецького телебачення не лише як нішевого сегмента медіаринку, а як стратегічного елемента державної гуманітарної, безпекової та медійної політики, що потребує конкретних, реалізовних і скоординованих інструментів підтримки – табл. 2.

Запропонована система заходів дозволяє перевести культурно-мистецьке телемовлення з декларативної площини у практичну, інтегрувавши його в логіку державної гуманітарної безпеки, сучасних медіаринків і цифрових екосистем. Такий підхід забезпечує не лише розширення присутності культури в телепросторі, а й формування стійкої інфраструктури культурного виробництва, здатної реагувати на виклики війни, медіафрагментації та глобальної конкуренції за увагу аудиторії.

Висновки.

1. Дослідження підтвердило, що культурно-мистецький контент відіграє важливу гуманітарну роль у сучасному медіапросторі України. Телевізійні культурні програми забезпечують репрезентацію національної культури, сприяють збереженню історичної пам'яті та формуванню колективної ідентичності суспільства. В умовах російсько-української війни культурне телемовлення набуває додаткового значення як інструмент підтримки гуманітарної стійкості, культурної дипломатії та символічного суверенітету держави.

2. Аналіз тенденцій медіаспоживання та структури телеперегляду засвідчив суттєві зміни у функціонуванні українського телепростору. Спостерігається зростання ролі інформаційного та тематичного контенту, розвиток FAST-платформ і мультиплатформних моделей дистрибуції, а також поступове зниження частки традиційного розважального сегмента. Культурно-мистецький контент представлений різними форматами – документальними та історичними циклами, культурно-аналітичними програмами, музичними шоу та талант-проєктами. Суспільний мовник формує переважно просвітницький і документальний дискурс, тоді як комерційні телеканали інтегрують культурні елементи у масові розважальні формати.

3. Встановлено, що розвиток культурно-мистецького телемовлення стримується низкою системних проблем, зокрема фрагментарністю культурної політики, недостатнім фінансуванням

Таблиця 2

Стратегічні напрями та конкретні заходи розвитку культурно-мистецького телемовлення в Україні

Стратегічна проблема	Конкретні заходи (policy & media tools)	Рівень реалізації	Очікуваний ефект
Фрагментарність культурної політики та відсутність координації	Розробка окремої підстратегії культурного мовлення в межах державної культурної політики; координація Мінкульту, Суспільного та медіарегулятора	Державний	Інституційна узгодженість, сталість культурного мовлення
Відсутність інтеграції культури у національну безпеку	Визнання культурного телемовлення елементом гуманітарної безпеки; підтримка проєктів про війну, пам'ять, ідентичність	Державний / суспільний	Посилення символічного суверенітету, інформаційна стійкість
Недостатнє фінансування та залишковий принцип підтримки	Конкурсні гранти для культурних телепроєктів; стабільні бюджети для документалістики та історичних циклів	Державний / публічно-приватний	Зростання якості та регулярності культурного контенту
Дефіцит кадрів і відтік людського капіталу	Освітні програми для продюсерів, сценаристів і режисерів культурного контенту; резиденції та mentorship	Освітній / індустріальний	Формування професійного культурного медіасередовища
Низька видимість культури в телепросторі	Квоти на культурно-освітні програми у прайм-таймі; регулярні культурні слоти	Регуляторний	Підвищення доступності культурного продукту
Повільна цифрова трансформація	Мультиплатформні релізи (TV + YouTube + OTT + TikTok); адаптація форматів під коротке відео	Медіа-індустріальний	Розширення аудиторії, особливо молодіжної
Недопредставленість культури у FAST-сегменті	Запуск спеціалізованого FAST-каналу *Ukrainian Culture*	Технологічний	Інтеграція культури у нові дистрибуційні екосистеми
Маргіналізація культурної спадщини	Створення відкритого національного відеоархіву культурного контенту	Державний / цифровий	Довгострокове збереження культурної пам'яті
Обмежена міжнародна присутність	Coproduction з європейськими мовниками; міжнародна дистрибуція культурних форматів	Міжнародний	Посилення культурної дипломатії

Джерело: побудовано автором

культурних телепроєктів, дефіцитом професійних кадрів, обмеженою присутністю культурного контенту у прайм-таймі та повільною інтеграцією культурних форматів у цифрові дистрибуційні екосистеми. Подальший розвиток цього сегмента потребує впровадження системних інструментів підтримки, зокрема грантових програм для культурних телепроєктів, розвитку публічно-приватного партнерства, підготовки фахових продюсерів культурного контенту та активної мультиплатформної дистрибуції програм через OTT-сервіси, FAST-канали та соціальні медіа.

Подальші дослідження доцільно зосередити на аналізі алгоритмічних механізмів цифрових платформ, економіки виробництва культурного телепродукту та можливостей створення спеціалізованих FAST-каналів культури, що дозволить сформувати ефективну стратегію розвитку культурно-мистецького мовлення України в умовах цифрової конвергенції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабенко В. Текстопростір італійської драми XIX–XX ст.: пріоритетні домінанти. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2016. № 4 (16). URL: https://doi.org/10.28925/2311-259X.2016(4)1489

2. Гармель М. Еволюція розважального сегмента українських медіа. *Актуальні проблеми інноваційної економіки та права*. 2025. № 3. С. 94–97. URL: https://doi.org/10.36887/2524-0455-2025-3-20

3. Голіцин А. М., Фролова В. М. Тенденції медіаспоживання в Україні у воєнний час. *Маркетинг і цифрові технології*. 2023. Т. 7. № 1. С. 128–139. URL: https://mdt-opu.com.ua/index.php/mdt/article/view/294

4. Дуцик Д., Умланд А. Між свободою та цензурою: українські засоби масової інформації в часи повномасштабної війни. *Звіт SCEEUS*. 2025. № 9. URL: https://sceeus.se/en/publications/between-freedom-and-censorship-ukraines-mass-media-in-times-of-full-scale-war

5. Литвиненко А. Українські YouTube-канали на культурно-мистецьку тематику під час повномасштабного вторгнення росії до України. *Образ.* 2023. № 2 (42). С. 25–37. URL: https://doi.org/10.21272/Obraz.2023.2(42)-25-37

6. Литвиненко А. І. Особливості форматів телепрограм на культурно-мистецьку тематику на українському телебаченні: історичний поступ та перспективи. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* 2025. Т. 36 (75). № 2. Ч. 2. С. 233–240. URL: https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.2.2/34

7. Мітчук О., Крупський І. Медіакультура як ознака лібералізму сучасного інформаційного суспільства. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2023. Т. 29. № 3. С. 220–225. URL: https://doi.org/10.28925/2311-259X.2023.3.9

8. Плецан Х. Універсальні закономірності виникнення, еволюції і функціонування культурної дипломатії в структурі механізму розвитку креативних індустрій України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70. Т. 2. С. 4–16. URL: https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-1

9. Пухонська Т. Культурна амнезія: від суспільного до літературного дискурсу незалежності. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2017. № 1 (17). С. 10–19. URL: https://doi.org/10.28925/2311-259X.2017(1)1036

10. Романюк Н. В. Маркетингова документація як інструмент управління інноваційними продуктами в креативних індустріях. *Підприємництво і торгівля*. 2024. № 42. С. 55–63. URL: https://doi.org/10.32782/2522-1256-2024-42-08

11. Сендецький А. Українсько-польський культурний діалог театральних практик в українській спеціалізованій періодиці 2014–2023 років. *Українські культурологічні студії*. 2024. Т. 14. № 1. URL: https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).12

12. Соклаков М. Культурне виробництво в соціальних мережах: тематичне дослідження окупованого міста. *Українські культурні дослідження*. 2024. № 2 (15). С. 49–57. URL: https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2(15).10

13. Струтинська Т. Соціально-економічна проблематика регіональних телевізійних новин в умовах російсько-української війни (на прикладі телеканалу «3-Студія» м. Івано-Франківськ). *Communications and Communicative Technologies.* 2024. № 24. С. 50–58. URL: https://doi.org/10.15421/292406

14. BigDataUA. Огляд показників перегляду за серпень 2025 року. 2025. URL: https://www.bigdataua.com/ua/blog/360-oglyad-pokaznikiv-pereglyadu-za-serpen-2025-roku

15. BigDataUA. Огляд показників перегляду за квітень 2025 року. 2025. URL: https://www.bigdataua.com/ua/blog/354-oglyad-pokaznikiv-pereglyadu-za-kviten-2025-roku

16. Georgiievska V., Sydorenko N., Gerasymenko Ye., Dubetska O., Yevdokymenko I. Trends in media development in Ukraine: Social communication and legal aspects. Social and Legal Studios. 2023. Т. 6. № 3. С. 32–42. URL: https://doi.org/10.32518/sals3.2023.32

17. Gradus Research. Зміни у споживанні медіа в Україні у 2024 році. 2024. URL: https://gradus.app/en/open-reports/changes-media-consumption-ukraine-2024

18. Ivanytska B., Stoliarchuk N., Shostak V., Moskvych O., Aleksandrova M. Representation and diversity of Ukrainian culture in contemporary media: impact, challenges and prospects. *Multidisciplinary Science Journal*. 2024. Т. 6. Article 2024ss0225. URL: https://doi.org/10.31893/multiscience.2024ss0225

REFERENCES

1. Babenko, V. (2016). Tekstoprostir italiiskoi dramy XIX–XX st.: priorytetni dominanty [Textual space of Italian drama of the 19th–20th centuries: priority dominants]. Synopsys: tekst, kontekst, media, 4(16). https://doi.org/10.28925/2311-259X.2016(4)1489

2. Dutsyk, D., & Umland, A. (2025). Mizh svobodoiu ta tsenzuroiu: ukrainski zasoby masovoi informatsii v chasy povnomasshtabnoi viiny [Between freedom and censorship: Ukrainian mass media during the full-scale war]. SCEEUS Report No. 9. https://sceeus.se/en/publications/between-freedom-and-censorship-ukraines-mass-media-in-times-of-full-scale-war

3. Harmel, M. (2025). Evoliutsiia rozvazhalnoho sehmenta ukrainskykh media [Evolution of the entertainment segment of Ukrainian media]. Aktualni problemy innovatsiinoi ekonomiky ta prava, 3, 94–97. https://doi.org/10.36887/2524-0455-2025-3-20

4. Holitsyn, A. M., & Frolova, V. M. (2023). Tendentsii mediaspozhyvannia v Ukraini u voiennyi chas [Media consumption trends in Ukraine during wartime]. Marketynh i tsyfrovi tekhnolohii, 7(1), 128–139. https://mdt-opu.com.ua/index.php/mdt/article/view/294

5. Lytvynenko, A. (2023). Ukrainski YouTube-kanaly na kulturno-mystetsku tematykupid chas povnomasshtabnoho vtorhnennia rosii do Ukrainy [Ukrainian YouTube channels on cultural and artistic topics during Russia's full-scale invasion of Ukraine]. Obraz, 2(42), 25–37. https://doi.org/10.21272/Obraz.2023.2(42)-25-37

6. Lytvynenko, A. I. (2025). Osoblyvosti formativ teleprohram na kulturno-mystetsku tematykuna ukrainskomu telebachenni: istorychnyi postup ta perspektyvy [Features of cultural and artistic TV program formats on Ukrainian television: historical development and prospects]. Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriia: Filolohiia. Zhurnalistyka, 36(75), 2(2), 233–240. https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.2.2/34

7. Mitchuk, O., & Krupskyi, I. (2023). Mediakultura yak oznaka liberalizmu suchasnoho informatsiinoho suspilstva [Media culture as a feature of liberalism in modern information society]. Synopsys: tekst, kontekst, media, 29(3), 220–225. https://doi.org/10.28925/2311-259X.2023.3.9

8. Pletsan, Kh. (2023). Universalni zakonomirnosti vynyknennia, evoliutsii i funktsionuvannia kulturnoi dyplomatii v strukturi mekhanizmu rozvytku kreatyvnykh industrii Ukrainy [Universal patterns of emergence, evolution and functioning

of cultural diplomacy within the structure of creative industries development in Ukraine]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 70(2), 4–16. https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-1

9. Pukhonska, T. (2017). Kulturna amneziia: vid suspilnoho do literaturnoho dyskursu nezalezhnosti [Cultural amnesia: from social to literary discourse of independence]. Synopsys: tekst, kontekst, media, 1(17), 10–19. https://doi.org/10.28925/2311-259X.2017(1)1036

10. Romaniuk, N. V. (2024). Marketynhova dokumentatsiia yak instrument upravlinnia innovatsiinymy produktamy v kreatyvnykh industriiakh [Marketing documentation as a tool for managing innovative products in creative industries]. Pidpryiemnytstvo i torhivlia, 42, 55–63. https://doi.org/10.32782/2522-1256-2024-42-08

11. Sendetskyi, A. (2024). Ukrainsko-polskyi kulturnyi dialoh teatralnykh praktyk v ukrainskii spetsializovanii periodytsi 2014–2023 rokiv [Ukrainian–Polish cultural dialogue of theatrical practices in Ukrainian specialized periodicals, 2014–2023]. Ukrainski kulturolohichni studii, 14(1). https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).12

12. Soklakov, M. (2024). Kulturne vyrobnytstvo v sotsialnykh merezhakh: tematychne doslidzhennia okupovanoho mista [Cultural production in social networks: a thematic study of an occupied city]. Ukrainski kulturni doslidzhennia, 2(15), 49–57. https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2(15).10

13. Strutynska, T. (2024). Sotsialno-ekonomichna problematyka rehionalnykh televiziinykh novyn v umovakhrosiisko-ukrainskoi viiny [Socio-economic issues of regional television news under the Russian–Ukrainian war]. Communications and Communicative Technologies, 24, 50–58. https://doi.org/10.15421/292406

14. BigDataUA. (2025a). Ohliad pokaznykiv perehliadu za serpen 2025 roku [Overview of viewing indicators for August 2025]. https://www.bigdataua.com/ua/blog/360-oglyad-pokaznikiv-pereglyadu-za-serpen-2025-roku

15. BigDataUA. (2025b). Ohliad pokaznykiv perehliadu za kviten 2025 roku [Overview of viewing indicators for April 2025]. https://www.bigdataua.com/ua/blog/354-oglyad-pokaznikiv-pereglyadu-za-kviten-2025-roku

16. Georgiievska, V., Sydorenko, N., Gerasymenko, Ye., Dubetska, O., & Yevdokymenko, I. (2023). Trends in media development in Ukraine: Social communication and legal aspects. Social and Legal Studios, 6(3), 32–42. https://doi.org/10.32518/sals3.2023.32

17. Gradus Research. (2024). Zminy u spozhyvanni media v Ukraini u 2024 rotsi [Changes in media consumption in Ukraine in 2024]. https://gradus.app/en/open-reports/changes-media-consumption-ukraine-2024

18. Ivanytska, B., Stoliarchuk, N., Shostak, V., Moskvych, O., & Aleksandrova, M. (2024). Representation and diversity of Ukrainian culture in contemporary media: impact, challenges and prospects. Multidisciplinary Science Journal, 6, Article 2024ss0225. https://doi.org/10.31893/multiscience.2024ss0225

Дата першого надходження статті до видання: 08.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:004:[39:910.2]:005.53
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-18

Павло САЛИГА,
orcid.org/0009-0004-0177-5673
кандидат наук із соціальних комунікацій,
старший викладач кафедри графічного дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв,
(Київ, Україна) salyga.pavlo@ukr.net

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ ЕТНОГРАФІЧНОГО КАРТУВАННЯ У ДИЗАЙНІ ДОСВІДУ КОРИСТУВАННЯ

У даній статті досліджено потенціал етнографічного картування як методу виявлення латентних потреб та реальних сценаріїв взаємодії користувачів із цифровими продуктами для підвищення якості проектування досвіду користування. Тема охоплює трансформацію етнографічного інструменту в прикладну методологію дизайну взаємодії.

Проаналізовано обмеженість традиційних декларативних методів, таких як інтерв'ю та опитування, які часто фіксують лише усвідомлені або соціально бажані відповіді, не розкриваючи підсвідомих автоматизмів та прихованих мотивів поведінки суб'єкта. Крім того, висвітлено розрив між детермінованою логікою технічних діаграм і реальним, часто ірраціональним досвідом користувача. У роботі обґрунтовано, що використання мультимодальної етнографії та партисипативного картування дозволяє надати цінні допоміжні відомості дизайнерам для створення та покращення додатків.

Виявлено, що візуалізація досвіду через створення суб'єктивних карт маршрутів активізує рефлексивний рівень обробки інформації та сприяє спільному творенню за участі користувачів. Це дозволило ідентифікувати цінні інноваційні запити в ході експерименту. Узагальнені результати свідчать, що етнографічні карти є можливим компліментарним інструментом, який доповнює формальні діаграми сценаріїв взаємодії живим контекстом, забезпечуючи глибоку валідацію дизайну та його відповідність професійним і соціальним практикам.

Дослідження продемонструвало, що етнографічне картування ефективно трансформує неявні знання користувачів у наочні структури, дозволяючи сегментувати аудиторію за прихованими цілями, які не охоплюються стандартною методологією створення персонажів. Встановлено, що інтеграція візуальних карт у процес проектування дозволяє врахувати нелінійну поведінку користувачів, яку не фіксують детерміновані технічні схеми.

Ключові слова: *етнографічне картування, UX дизайн, мультимодальна етнографія, партисипативне проектування, дизайн-мислення.*

Pavlo SALYGA,
orcid.org/0009-0004-0177-5673
PhD in social Communications,
Senior Lecturer at the Department of Graphic Design
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) salyga.pavlo@ukr.net

USING THE ETHNOGRAPHIC MAPPING METHOD IN USER EXPERIENCE DESIGN

This article explores the potential of ethnographic mapping as a method for identifying latent needs and real-life scenarios of user interaction with digital products to enhance the quality of user experience design. The topic covers the transformation of the ethnographic tool into an applied methodology for interaction design.

The study analyzes the limitations of traditional declarative methods, such as interviews and surveys, which often capture only conscious or socially desirable responses without revealing the subconscious automatisms and hidden behavioral motives of the subject. Furthermore, it highlights the gap between the deterministic logic of technical diagrams and the real, often irrational, user experience. The paper substantiates that the use of multimodal ethnography and participatory mapping helps overcome the effect of overlearning, where users, due to habituation, fail to identify systemic interface flaws as barriers.

It was found that visualizing experience through the creation of subjective journey maps activates a reflexive level of information processing and facilitates participant making. This allowed for the identification of valuable innovative requests during the experiment. The generalized results indicate that ethnographic maps serve as a possible complementary tool that augments formal interaction scenario diagrams with live context, ensuring deep design validation and its alignment with professional and social practices.

The research demonstrated that ethnographic mapping effectively transforms users' implicit knowledge into visual structures, allowing for audience segmentation based on hidden goals that are not captured by standard persona creation methodologies. It was established that integrating visual maps into the design process allows for the consideration of non-linear user behavior, which is not recorded by deterministic technical schemes.

Key words: *ethnographic mapping, UX design, multimodal ethnography, participatory design, design thinking.*

Постановка проблеми. Сучасний дизайн досвіду користування (UX) спрямований на проектування інтерфейсів, що максимально адаптовані до контексту користувача. Проте традиційні методи дослідження, як-от опитування чи глибинні інтерв'ю, спираються на рефлексивні та свідомі відповіді респондентів, які часто є фрагментарними або викривленими через ефект соціальної бажаності. А стороннє спостереження обмежується фіксацією зовнішніх дій, не розкриваючи внутрішньої логіки та підсвідомих сценаріїв поведінки суб'єкта. Проблема полягає у відсутності інструментів, які дозволяють побачити досвід очима самого користувача, виходячи за межі того, що він може висловити словами. Застосування методу етнографічного картування у UX-дизайні дозволяє подолати цей бар'єр. Цей метод допомагає виявити неявну інформацію та звички, які користувачі не озвучують вербально. Це дає дизайнерам необхідний контекст для створення продуктів, що дійсно відповідають реальному способу життя та потребам людей.

Аналіз досліджень. У сучасному науковому дискурсі спостерігається певний дефіцит комплексних досліджень, присвячених безпосередній інтеграції етнографічного інструментарію в методологію дизайну взаємодії. Натомість наукові пошуки розвиваються переважно у двох розрізнених векторах: антропологічному вивченні культурних контекстів та прикладному аналізі проблем UX-дизайну. Останній стикається з істотними методологічними труднощами у процесі ідентифікації та верифікації справжніх глибинних мотивів користувачів.

Аналіз сучасних праць свідчить про поступову конвергенцію цих напрямів через інструменти візуалізації досвіду. Зокрема, фахівці ISEK розглядають мультимодальну етнографію як ключовий метод розуміння соціокультурних пластів та структурування зв'язків усередині досліджуваного середовища (Multimodal Ethnography, 2023). Такий підхід дозволяє трансформувати неявні знання про користувача у наочні структури, що є критично важливим для проектування.

Окрему увагу в літературі приділено просторовому та емоційному аспектам картування. А. Р. Вайнреб та Ю. Рофе (Weinreb & Rofè, 2013) пропонують методики фіксації емоційних реакцій на оточення, тоді як Л. Кокрейн та Дж. Корбетт (Cochrane & Corbett, 2020) акцентують на партисипативному картуванні, яке залучає респондентів до активного співавторства. Розвиваючи цю думку, Е. Чін (Chin, 2017) обґрунтовує концепцію «спільного творення» на перетині антропології та дизайну, що дозволяє виявити справжні інтенції аудиторії.

З українських дослідників проблеми UX дизайну розробляли Компанієць А. А., Чемерис Г. Ю. (Компанієць та Чемерис, 2019), Костюк, А., Зайцев, С., Василенко, В., та Зайцева, Л. (Костюк та ін., 2025), Вовк О. В. (Вовк, 2025), Ігнатюк Є. О., Попов А. В. (Ігнатюк та Попов, 2025). Практичне втілення глибинних досліджень дизайну взаємодії та потреб користувачів у цифровій сфері аналізують П. Г. Салига (Салига, 2019), Дж. Бломберг та М. Баррелл (Blomberg та Burrell, 2012), підкреслюючи її роль у верифікації зручності інтерфейсів. Фундаментальні психологічні принципи такого проектування висвітлює Д. А. Норман (Norman, 2013), а К. Т. Ульріх та С. Д. Еппінгер (Ulrich та Eppinger, 2012) інтегрують ці дані у системний процес розробки продукту. А. Купер із колегами (Cooper та ін., 2014), фокусується на цілеорієнтованому дизайні. Б. Ліберман (Lieberman, 2001) описав діаграми UML як специфічні карти для моделювання системної поведінки.

Мета статті. Метою статті є дослідження потенціалу етнографічного картування у виявленні реальної взаємодії користувачів з продуктом та їхніх потреб для підвищення якості дизайну досвіду користування.

Виклад основного матеріалу. Дизайн досвіду взаємодії з цифровими продуктами активно використовує дослідницькі методи, які походять з антропології та соціології (Blomberg, Burrell, 2012: 27–46). Наприклад, метод глибинного інтерв'ю дозволяє детально зрозуміти мотивацію, потреби та поведінку користувачів. Ще одним важливим методом є спостереження – він особливо популярний в антропології та етнографії, оскільки допомагає вивчати реальні дії та реакції людей у природному середовищі. Крім того, застосовуються й інші підходи та форми залучення користувачів до процесу дослідження. Це дозволяє отримати більш глибоке та комплексне

розуміння того, як люди взаємодіють із цифровими продуктами.

Поява нових дослідницьких методик у антропології суттєво розширює можливості для аналізу та розробки дизайну користувацького досвіду. Зокрема, застосування мультимодальної етнографії дозволяє подолати обмеження традиційних підходів у UX-дизайні, які часто зосереджені лише на вербальних або текстових даних. Мультимодальна етнографія охоплює різні способи сприйняття та передачі інформації – включаючи сенсорні, матеріальні, візуальні та аудіальні аспекти досвіду (Chin, 2017). Традиційні методи, такі як інтерв'ю чи опитування, зазвичай зосереджені лише на словесному спілкуванні. Через це часто не враховується важлива частина сенсорного та матеріального досвіду користувача (Multimodal Ethnography, 2023). Використання нових підходів дає змогу отримати більш повну картину того, як користувачі взаємодіють із цифровими продуктами, враховуючи не лише їхні слова, а й емоції, тілесні реакції, навколишнє середовище та контекст використання.

Трансформація етнографії з академічного інструменту опису культур у прикладну методологію проектування дозволяє змістити фокус розробки з суто технічних специфікацій на глибоке розуміння повсякденних практик користувача. Центральним постулатом цього підходу є пріоритет вивчення діяльності безпосередньо в її контексті. Застосування етнографічних методів дає змогу дослідникові ідентифікувати приховані аспекти робочих процесів, які не піддаються прямій вербалізації. У галузі людино-комп'ютерної взаємодії етнографія виступає фундаментальним методом валідації та оцінки дизайну, забезпечуючи перевірку того, наскільки інноваційна технологія відповідає реальним потребам та інтегрується в існуючі соціальні й професійні практики (Blomberg, Burrell, 2012: 27–46). Таким чином, нові антропологічні методи допомагають UX-дизайнерам створювати більш глибокі, багатогранні та релевантні рішення для користувачів.

Метод етнографічного картування полягає у залученні користувачів до створення візуальних карт, які фіксують їхній досвід, емоції та взаємодію з продуктом чи середовищем. Цей підхід не лише документує події, а й активізує творчу сторону людини, дозволяючи їй передати свої переживання, думки та відчуття у більш вільній і глибокій формі, ніж це можливо словами чи стандартними опитуваннями (Weinreb, Rofè, 2013). Візуальні карти допомагають дослідникам побачити структуру досвіду, виявити ключові моменти, а також зрозуміти контекст і значення, які користувачі вкладають у свої дії. Такий метод особливо цінний для UX-досліджень, оскільки він розкриває неочевидні аспекти взаємодії, які часто залишаються поза увагою при традиційних вербальних методах. Візуалізація досвіду сприяє більш глибокому залученню користувачів і дозволяє їм виразити те, що важко описати словами.

Попри значний потенціал у виявленні прихованих інсайтів, метод етнографічного картування не може виступати в ролі єдиного або домінуючого інструменту через високий рівень притаманної йому суб'єктивності. Процес створення карти користувачем є глибоко індивідуальною інтерпретацією власного досвіду, де певні деталі можуть бути гіперболізовані через емоційний стан, а інші – несвідомо проігноровані. Паралельно з цим постає виклик і для дослідника, чиє трактування візуальних метафор та нелінійних зв'язків на карті неминуче проходить крізь призму власного професійного та культурного фону. Саме тому в межах мультимодальної етнографії цей підхід розглядається як компліментарний: він додає глибини та емоційного контексту («чому» і «як відчувається»), але потребує верифікації через об'єктивні методи фіксації (Ethnographic Mapping, 2025). Залучення картування додає досліднику дизайну користування збалансованості у фінальних висновках UX-дослідження.

Процес проектування досвіду користувача (UX) традиційно бере свій початок з етапу емпатії та ретельного дослідження потреб аудиторії. На практиці цей шлях часто ініціюється бізнесом на рівні гіпотез: стейкхолдери формують інтуїтивне бачення проблеми, яке згодом підлягає перевірці через класичні інструменти, такі як глибинні інтерв'ю чи масові опитування. Однак саме тут дослідники натрапляють на фундаментальний бар'єр – когнітивне обмеження вербалізації досвіду. Користувачі часто не здатні чітко артикулювати свої справжні потреби не тому, що не хочуть, а тому, що значна частина їхньої взаємодії з продуктами є автоматизованою, рутинною або підсвідомою. Те, що люди кажуть, часто відображає їхнє уявлення про те, як вони мали б діяти (бажана поведінка), тоді як їхні реальні болі залишаються невисловленими через брак слів для опису мікроконтекстів або через звикання до незручних, але звичних UX патернів. В результаті, покладаючись виключно на декларативні методи, UX-дизайнери ризикують отримати викривлені дані, які описують поверхневі побажання, а не глибинні мотивації, що змушує шукати альтернативні, невербальні

способи зчитування користувацького досвіду (Салига, 2019).

У випадках, коли об'єктом проєктування є модернізація існуючого продукту, дослідники постають перед проблемою когнітивної адаптації та формування стійких поведінкових патернів. Користувачі, які тривалий час взаємодіють з певним інтерфейсом, виробляють автоматизми, що дозволяють їм компенсувати системні недоліки продукту. Оскільки цей процес стає неусвідомленим, респонденти під час опитувань або інтерв'ю демонструють низький рівень критичної рефлексії щодо існуючих сценаріїв. Психологи називають цей ефект «надлишковим навчанням». Коли навички засвоєні до такого ступеня, їх виконання здається легким, автоматичним, майже без участі свідомості. Через відсутність досвіду взаємодії з альтернативними архітектурними рішеннями, користувачі не ідентифікують звичні труднощі як бар'єри, що підлягають усуненню. Відтак, декларативні методи збору даних часто фіксують лише поверхневі запити, не виявляючи глибоких структурних проблем, оскільки суб'єкти дослідження сприймають поточний алгоритм дій як єдино можливий (Norman, 2013: 44–48).

При розробці інноваційних продуктів, що створюють нові ринкові ніші або пропонують принципово нові парадигми взаємодії, дослідники стикаються з відсутністю у користувачів сформованих ментальних моделей. Оскільки респонденти не мають попереднього досвіду роботи з аналогічними рішеннями, їхня здатність до прогнозування власних потреб або сценаріїв використання суттєво обмежена межами існуючих технологічних стандартних рішень. Відтак, під час інтерв'ю чи опитувань користувачі часто демонструють неспроможність вербалізувати запити на функції, що виходять за рамки їхнього поточного досвіду. Це створює ситуацію, коли декларативні методи збору даних стають нерелевантними, оскільки вони фіксують лише вдосконалення минулого досвіду, а не запити на майбутні інновації.

У проектуванні покращення цифрових продуктів проблема збору даних полягає у розриві між артикульованими потребами, які користувач усвідомлює і може озвучити, та латентними потребами, які є прихованими або неусвідомленими. У такому контексті виникає потреба в етнографічних методах, які дозволяють спостерігати за неявними проблемами в реальному середовищі, де інноваційний продукт міг би стати рішенням, про яке сам користувач ще не здатний попросити (Ulrich, Eppinger, 2012: 74–81).

Критично важливим аспектом при проєктуванні є валідність та доцільність змін для вже сформованої аудиторії, оскільки в масштабах масових цифрових продуктів будь-які необережні UX/UI оновлення можуть спровокувати значне зниження ефективності роботи. Особливу групу ризику становлять спеціалізовані професійні системи (медичні, фінансові, освітні), де взаємодія з інтерфейсом є частиною складної робочої рутини таких фахівців, як лікарі, бухгалтери чи вчителі. Для цієї категорії користувачів інтерфейс – це інструментарій, освоєний через тривале навчання та закріплений тисячами годин практичного досвіду до рівня автоматизму. Припущення дизайнерів про те, що продукт потребує «сучасного вигляду» або виправлення певних ергономічних недоліків старої версії, часто ігнорує сформовані ментальні моделі та звички професіоналів. Радикальна зміна логіки навігації чи розташування елементів керування анулює попередні інвестиції в навчання, змушуючи фахівців витрачати критичні когнітивні ресурси на перенавчання. Це може спричинити тимчасову дестабілізацію робочих процесів у масштабах цілої індустрії, підвищуючи ризик помилок у критичних ситуаціях і викликаючи суттєвий опір змінам, оскільки в основі мотивації таких користувачі лежать інші потреби.

Прикладом такого когнітивного дисонансу є досвід бухгалтера, який під час інтерв'ю може підтримувати ідею покращення інтерфейсу, проте на практиці його справжні пріоритети виявляються принципово іншими. Як зазначає Алан Купер, особисті цілі професіонала часто полягають у бажанні виглядати компетентним та максимально швидко виконувати рутинні операції, мінімізуючи когнітивне навантаження. Для досягнення цих цілей естетична відповідність інтерфейсу сучасним трендам не є необхідністю; навпаки, будь-яке радикальне оновлення візуальної логіки чи зміна звичної навігації сприймається як загроза професійній впевненості. Коли навички роботи доведені до автоматизму, користувач діє за сформованою ментальною моделлю, де швидкість забезпечується пам'яттю та впізнаваністю патернів. У цьому контексті необережний редизайн руйнує робочий процес, змушуючи фахівця знову відчувати себе початківцем (Cooper та ін., 2014: 13). Виявити ці автоматизми допомагає етнографічне картування.

На етапі проєктування UX-дизайнери розробляють діаграми сценаріїв взаємодії (User Flow), що слугують логічним каркасом майбутнього інтерфейсу. Зазвичай вони базуються на формальних конвенціях моделювання, таких як UML

(Unified Modeling Language) або BPMN (Business Process Model and Notation), що дозволяє стандартизувати опис складних систем. Ці діаграми візуалізують повний спектр можливих інтеракцій користувача з продуктом, де основний фокус традиційно спрямований на «основний шлях» (Basic flow) – лінійну та безперешкодну послідовність дій від моменту входу в систему до фінальної реалізації мети. Однак для створення стійкого до помилок дизайну юзерфлоу обов'язково включають розгалуження, що описують альтернативні сценарії та потенційні точки виходу. Це дозволяє дизайнерам заздалегідь спроєктувати механізми обробки помилок, логіку валідації даних та шляхи відновлення взаємодії у випадках, коли користувач відхиляється від ідеального сценарію (Lieberman, 2001). Проблема таких діаграм полягає в їхній детермінованості: вони описують логіку системи (як система очікує, що користувач буде діяти), але часто не враховують ірраціональну або контекстуальну поведінку, яку виявляє саме етнографічне дослідження. Таким чином, хоча UML-орієнтовані схеми є незамінними для технічної структуризації, вони потребують доповнення даними про реальний, часто нелінійний досвід користування, щоб уникнути проектування сценаріїв, відірваних від побутової чи професійної реальності.

Діаграми юзерфлоу є інтерпретацією UX дизайнера отриманої від стейкхолдерів чи користувачів інформації. Вони, як наприклад офіційні карти території, не зважають на реальні бажання місцевих жителів і репрезунтують зовнішнє поверхове бачення місцевості. Саме для боротьби з таким принципом і розроблялася методологія етнографічного партисипативного картування. Завдяки залученню людей з територій, які картографують – вдається отримати більш реалістичну картину (Cochrane, Corbett, 2020).

Зі зростанням популярності веб-платформ та мобільних додатків із потужною комунікативною складовою (соціальні мережі, месенджери тощо), дослідники UX дедалі глибше заходять на територію соціального проектування. У таких середовищах поведінка людей часто не відповідає їхнім декларативним заявам, а справжні мотиви залишаються прихованими або неусвідомленими. Це створює серйозну проблему для традиційних методів, оскільки респонденти не завжди здатні точно описати власні автоматичні дії або внутрішні прагнення під час опитувань. Тому при розробці таких систем критично важливо виявляти латентні потреби, які користувач не озвучує вголос, щоб дизайн не обмежувався лише механістичною реалізацією функцій.

Для розв'язання цих суперечностей найкраще підходять методи антропології та етнографії, які дозволяють вивчати реальну діяльність безпосередньо в контексті. Використання мультимодального спостереження та етнографічного картування допомагає дизайнерам проєктувати інтерфейс, що здатний задовольнити внутрішні неартикульовані проблеми користувача. Такий підхід дає змогу виявити «невидиму» роботу та звички, перетворюючи розробку з простого створення логічних схем системи на проектування живого людського досвіду, що природно вписується в існуючі соціальні практики.

Для демонстрації ефективності етнографічного картування у процесі проєктування та оптимізації інтерфейсів було проведено експериментальне дослідження, методологія якого базувалася на принципах візуалізації латентного досвіду користувачів. У межах експерименту було сформовано дві тестові групи, до складу яких увійшли студенти 2-го курсу кафедри графічного дизайну КНКіМ, що забезпечило однорідність вибірки за рівнем цифрової грамотності та віковими когнітивними особливостями. Завдання полягало у візуалізації особистого досвіду взаємодії з цифровими продуктами у формі суб'єктивних карт маршрутів.

Перша група отримала завдання реконструювати карту свого повсякденного використання мобільного застосунку Instagram. Фокус дослідження був спрямований на виявлення автоматизованих дій та прихованих мотивів у соціально-комунікативному середовищі, де поведінка часто не відповідає усвідомленим намірам користувача. Друга група моделювала маршрут взаємодії з системою управління навчанням (LMS) університету з позиції студента.

Результати роботи першої групи, яка візуалізувала досвід взаємодії з Instagram, виявили глибокий парадокс. З одного боку, студенти продемонстрували надзвичайно гомогенні, майже механістичні патерни навігації, що мають яскраво виражений циклічний характер. Більшість учасників зобразили процес використання як безперервне «ходіння по колу»: відкриття додатка, тривале прогортання стрічки, закриття та повернення до додатку через якийсь час. Така повторюваність дій свідчить про сформовані автоматизми.

Також звертають на себе увагу карти, що демонструють перехід з Instagram до інших застосунків, як-от TikTok чи X. Це свідчить про те, що Instagram не існує у вакуумі, і користувач постійно перемикається між різними контент-платформами. У такій ситуації UX-дизайнерам важливо

проєктувати не лише зручність у межах одного продукту, а й враховувати конкуренцію за увагу: розробляти стратегії утримання користувача, щоб мінімізувати його вихід на сторонні ресурси.

З іншого боку, попри гомогенність групи, вона виявила кардинально різні цільові вектори, що визначають пріоритетність функцій додатка. Етнографічне картування дозволило сегментувати користувачів за їхніми глибинними мотивами:

– Споживачі авторського контенту, що фокусуються на цілеспрямованому пошуку конкретних творців, активному лайкінгу та збереженні постів.

– Творці контенту, що фокусуються на публікації своїх робіт та правильному опису для кращого охоплення.

– Комунікатори через сторіз, що зосереджені на швидкому перегляді тимчасового контенту та активному обміні ним із соціальним колом.

– Маркетингові прагматики, що використовують платформу як робочий інструмент для просування своїх товарів і послуг.

– Максималісти контенту, що намагаються охопити весь доступний обсяг інформації (пости, сторіз, Reels) без чіткої вибірковості.

– Месенджер-центричні користувачі, що використовують соціальну мережу переважно як засіб прямої комунікації через приватні повідомлення.

Такі результати ставлять перед UX-дизайнером фундаментальне запитання: як проектувати універсальний інтерфейс для групи, що є соціально гомогенною (студенти одного курсу та спеціальності), але має абсолютно різні латентні цілі та досвід? Таким чином класична концепція «персон» як набору демографічних стереотипів, часто виявляється нерелевантною для складних соціальних продуктів. Замість опису «середньостатистичного студента», дизайнерам необхідно заглиблюватися в те, як формуються індивідуальні патерни поведінки та які внутрішні, часто неартикульовані мотиви на них впливають. Етнографічне картування в цьому контексті стає методом, що дозволяє вийти за межі стереотипного уявлення про базовий шлях користувача і побачити реальну багатогранність людської взаємодії з технологією.

Дослідження формування ментальних моделей у студентів другої групи базувалося на їхньому попередньому досвіді роботи з такими системами, як Google Classroom та Moodle, та інших програм, що використовуються для організації роботи університетської групи. Оскільки освітні платформи належать до категорії систем зі складними інтерфейсами, взаємодія з якими потребує попереднього засвоєння логіки системи та регулярного повторення операцій, студенти очікувано пропонували покращення, спираючись на вже закріплену професійну рутину. Проте картування, яке студенти робили від руки на папері, активізувало їхню творчу уяву і це допомогло зібрати цінний матеріал щодо можливих інновацій у подібних додатках.

Процес етнографічного картування освітніх систем виявив, що рівень візуальної деталізації нових функцій безпосередньо корелює з їхньою суб'єктивною значущістю для студентів, оскільки вибірковий характер уваги допомагає людині фокусуватися лише на пріоритетній інформації. Створення карт дозволило учасникам вийти за межі звичних ментальних моделей існуючих сайтів та перейти на рефлексивний рівень обробки інформації, де відбувається активне засвоєння нових концепцій та творче узагальнення знань. Завдяки залученню інтелектуальної та сенсорної уваги, процес вигадування майбутніх інструментів перетворився на акт спільного творення (Participant Making), де інтенсивність графічного опрацювання елементів стала маркером емоційного захоплення та готовності інвестувати когнітивні ресурси у розвиток цих інновацій.

Аналіз результатів етнографічного картування другої групи показав, що ключовим запитом студентів є перенесення розкладу занять, заліків та екзаменів безпосередньо у мобільний додаток, оскільки поточний його формат у вигляді статичних таблиць у документах Microsoft Word є вкрай незручним для щоденного оперативного використання. Іншим критичним аспектом є децентралізація навчальних комунікацій у сторонніх месенджерах (Viber, Telegram, WhatsApp), що призводить до хаотичного накопичення груп та змішування особистого досвіду з освітнім. Крім того, автоматизація додавання студентів до груп усуває людський фактор, що наразі призводить до проблем виключення окремих осіб з комунікації. Також у картах часто є секція «Викладачі», де можна переглянути інформацію про них, зокрема повне ім'я та по батькові. Це зручно, адже в розкладі ці дані подані лише у вигляді ініціалів, і студентам доводиться заходити на сайт кафедри, щоб дізнатися повне ім'я викладача, якщо вони раптом забули, як його звати. Окрему увагу привернули інноваційні пропозиції щодо візуалізації студентського рейтингу, які виходили переважно від осіб, що стикалися з проблемами через недостатню прозорість формування балів. Впровадження прозорих графічних індикаторів успішності дозволить знизити рівень емоційної напруги та роздратування, викликаних непередбачуваністю системи, і ство-

рить більш зручне середовище, орієнтоване на реальні потреби студентської спільноти.

Репрезентативна вибірка експериментальних даних доступна за посиланням DOI: 10.6084/m9.figshare.31914069 (Salyha, 2026). Повний набір даних, що підтверджує висновки дослідження, надається автором за обґрунтованим запитом.

Висновки. Дослідження продемонструвало, що метод етнографічного картування є ефективним інструментом для подолання бар'єру вивчення досвіду користувачів в UX-дизайні. Традиційні декларативні методи залишаються основним методом дослідження часто, проте часто фіксують лише поверхневі запити користувачів, тоді як картування дозволяє трансформувати неявні знання користувача у наочні структури, що є важливим для створення релевантних цифрових рішень.

У ході роботи встановлено такі ключові положення:

− Експериментальне дослідження на прикладі Instagram підтвердило, що соціально гомогенні групи користувачів можуть мати кардинально різні приховані цілі (від маркетингових до месенджер-центричних), які неможливо повноцінно сегментувати через методологію створення «персони».

− Процес створення карт активізує рефлексивний рівень обробки інформації, перетворюючи дослідження на акт спільне творення за участі користувачів. Це дозволяє їм виходити за межі існуючих ментальних моделей та пропонувати інноваційні функції, як-от візуалізація рейтингу чи інтегрована комунікація, що базуються на реальних потребах.

− Хоча стандартні діаграми User Flow (UML/BPMN) забезпечують логічну структуру системи, вони потребують доповнення даними етнографічного картування для врахування ірраціональної та нелінійної поведінки користувачів у реальних умовах.

Перспективним є поєднання якісних даних етнографічного картування з об'єктивними показниками юзабіліті-тестування (відстеження часу, витраченого на функції системи, теплові карти кліків та ін) для створення цілісної системи валідації дизайну.

ЕТИЧНА ЗАЯВА

Студенти надали згоду на участь в експериментальній фазі дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Multimodal ethnography. *ISEK – Department of Social Anthropology and Cultural Studies, University of Zurich.* URL: https://www.isek.uzh.ch/en/culturestudies/research/multimodal-ethnography.html (date of access: 31.03.2026).

2. Weinreb A. R., Rofè Y. Mapping feeling: An approach to the study of emotional response to the built environment and landscape. Journal of Architectural and Planning Research. 2013. Vol. 30, no. 2. P. 127–145.

3. Cochrane L., Corbett J. Participatory mapping. Handbook of communication for development and social change / ed. by J. Servaes. Singapore : Springer, 2020. P. 705–713. DOI: 10.1007/978-981-15-2014-3_6.

4. Ethnographic Mapping. Multimodal Ethnography. 2025. URL: https://blogs.ubc.ca/multimodalethnography/2025/01/01/chapter-3-ethnographic-mapping/ (date of access: 31.03.2026).

5. Салига П. Г. Створення ефективного дизайну досвіду взаємодії (UX) та тестування зручності використання (usability tests) електронних медіа. Актуальні проблеми медіапростору : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. Київ : Ін-т журналістики, 2019. С. 66–72.

6. Norman D. A. The design of everyday things : revised and expanded edition. New York : Basic Books, 2013. 348 p.

7. Ulrich K. T., Eppinger S. D. Product design and development. 5th ed. New York : McGraw-Hill/Irwin, 2012. 415 p.

8. Chin E. On Multimodal Anthropologies from the Space of Design: Toward Participant Making. American Anthropologist. 2017. Vol. 119, no. 3. P. 541–543. DOI: 10.1111/aman.12908.

9. Blomberg J., Burrell M. An ethnographic approach to design. Human computer interaction handbook / ed. by J. Jacko. 3rd ed. Boca Raton : CRC Press, 2012. P. 27–46. DOI: 10.1201/b11963-4.

10. About face: the essentials of interaction design / A. Cooper, R. Reimann, D. Cronin, C. Noessel. 4th ed. Indianapolis, Indiana : John Wiley & Sons, Inc., 2014. 720 p.

11. Lieberman B. UML activity diagrams: versatile roadmaps for understanding system behavior. The Rational Edge. 2001, April. URL: https://informatica.uv.es/iiguia/DBD/Otros/UMLActivityDiagrams_2001.pdf (date of access: 31.03.2026).

12. Костюк А., Зайцев С., Василенко В., Зайцева Л. Методи та стратегії UX-дослідження в розробці інтерактивних інтерфейсів. Екологічна безпека та природокористування. 2025. Т. 55, № 3. С. 108–115. DOI: 10.32347/2411-4049.2025.3.108-115.

13. Вовк О. В., Задорожна В. К. Дослідження етапів планування UI та UX сайту. Поліграфічні, мультимедійні та web-технології : матеріали Молодіжної школи-семінару X Міжнар. наук.-техн. конф., 14–17 трав. 2025 р. Київ : ТОВ «Видавництво Ліра-К», 2025. Т. 2. С. 28–30.

14. Ігнатюк Є. О., Попов А. В. Методико-інструментальні засоби автоматизованого аналізу даних результатів UX-досліджень з використанням систем штучного інтелекту. Системи управління, навігації та зв'язку. Збірник наукових праць. 2025. № 1(79). С. 96–106. DOI: 10.26906/SUNZ.2025.1.96-106.

15. Salyha P. USING THE ETHNOGRAPHIC MAPPING METHOD IN USER EXPERIENCE DESIGN. Figures. figshare, 2026. DOI: 10.6084/m9.figshare.31914069.v1.

REFERENCES

1. Multimodal ethnography. *ISEK – Department of Social Anthropology and Cultural Studies, University of Zurich.* URL: https://www.isek.uzh.ch/en/culturestudies/research/multimodal-ethnography.html (date of access: 31.03.2026).
2. Weinreb A. R., Rofè Y. (2013) Mapping feeling: An approach to the study of emotional response to the built environment and landscape. Journal of Architectural and Planning Research, 30(2), 127–145.
3. Cochrane L., Corbett J. (2020) Participatory mapping. In: Servaes J. (ed.) Handbook of Communication for Development and Social Change. Singapore: Springer, pp. 705–713. DOI: 10.1007/978-981-15-2014-3_6.
4. Ethnographic Mapping. Multimodal Ethnography. 2025. URL: https://blogs.ubc.ca/multimodalethnography/2025/01/01/chapter-3-ethnographic-mapping/ (date of access: 31.03.2026).
5. Salyha P. H. (2019) Stvorennia efektyvnoho dyzainu dosvidu vzaiemodii (UX) ta testuvannia zruchnosti vykorystannia (usability tests) elektronnykh media [Creating an effective user experience (UX) interaction design and usability testing of electronic media]. Aktualni problemy mediaprostoru : materialy vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv: In-t zhurnalistyky, 66–72. [Ukrainian]
6. Norman D. A. (2013) The design of everyday things: revised and expanded edition [The design of everyday things: revised and expanded edition]. New York: Basic Books. 348 p.
7. Ulrich K. T., Eppinger S. D. (2012) Product Design and Development. 5th ed. New York: McGraw-Hill/Irwin. 415 p.
8. Chin E. (2017) On Multimodal Anthropologies from the Space of Design: Toward Participant Making. American Anthropologist, vol. 119, no. 3, pp. 541–543. DOI: 10.1111/aman.12908.
9. Blomberg, J.; Burrell, M. (2012). An ethnographic approach to design. In: Jacko, J. (ed.). Human computer interaction handbook. 3rd ed. Boca Raton: CRC Press, P. 27–46. DOI: 10.1201/b11963-4.
10. Cooper A., Reimann R., Cronin D., Noessel C. (2014) About Face: The Essentials of Interaction Design [About Face: The Essentials of Interaction Design]. 4th ed. Indianapolis, Indiana: John Wiley & Sons, Inc. 720 p.
11. Lieberman B. UML activity diagrams: versatile roadmaps for understanding system behavior. The Rational Edge. 2001, April. URL: https://informatica.uv.es/iiguia/DBD/Otros/UMLActivityDiagrams_2001.pdf (date of access: 31.03.2026).
12. Kostiuk A., Zaitsev S., Vasylenko V., Zaitseva L. (2025)Metody ta stratehii UX-doslidzhennia v rozrobtsi interaktyvnykh interfeisiv [Methods and strategies of UX research in the development of interactive interfaces]. Ekolohichna bezpeka ta pryrodokorystuvannia, t. 55, № 3, s. 108–115. [In Ukrainian] DOI: 10.32347/2411-4049.2025.3.108-115.
13. Vovk O. V., Zadorozhna V. K. (2025)Doslidzhennia etapiv planuvannia UI ta UX saitu [Study of the stages of UI and UX website planning]. Polihrafichni, multymediini ta web-tekhnolohii: materialy Molodizhnoi shkoly-seminaru X Mizhnar. nauk.-tekhn. konf., 14–17 trav. 2025 r. Kyiv: TOV «Vydavnytstvo Lira-K», T. 2, S. 28–30. [In Ukrainian]
14. Ignatiuk Ye. O., Popov A. V. (2025) Metodyko-instrumentalni zasoby avtomatyzovanoho analizu danykh rezultativ UX-doslidzhen z vykorystanniam system shtuchnoho intelektu [Methodological and instrumental tools for automated data analysis of UX research results using artificial intelligence systems]. Systemy upravlinnia, navihatsii ta zv'iazku. Zbirnyk naukovykh prats, no. 1(79), pp. 96–106. [In Ukrainian] DOI: 10.26906/SUNZ.2025.1.96-106.
15. Salyha, Pavlo (2026). USING THE ETHNOGRAPHIC MAPPING METHOD IN USER EXPERIENCE DESIGN Figures. figshare. DOI: 10.6084/m9.figshare.31914069.v1

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.032:902/904(32)]:069(477.53)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-19

Ліра СЕНЕГА,
orcid.org/0000-0002-4419-464X
студентка ІІ курсу магістратури факультету теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,
(Київ, Україна) lira.seneha@naoma.edu.ua

ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКА КОЛЕКЦІЯ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО: ФОРМУВАННЯ, СКЛАД ТА СУЧАСНИЙ СТАН

Стаття присвячена дослідженню давньоєгипетської колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського, яка розглядається як важливий сегмент музейної та культурної спадщини України. Метою роботи є здійснення систематичного огляду колекції в єдності трьох аспектів: історії формування зібрання, характеристики ключових пам'яток та визначення сучасного стану колекції в умовах воєнного часу.

Методологічну основу дослідження становлять історико-хронологічний, порівняльний та джерелознавчий підходи. Джерельну базу складають опубліковані наукові праці, звіти музею, міжнародний каталог-реєстр О. Берлєвата С. Ходжаш (1998), а також експертні інтерв'ю з колишнім директором музею О. Б. Супруненком та єгиптологом Д. А. Зіборовою, що розглядаються як джерела усної історії в умовах закритого режиму роботи музею.

Простежено процес формування колекції з кінця XIX ст., зокрема визначено ключову роль меценатської діяльності П. П. Бобровського та внесок К. М. Скаржинської у поповненні музейного фонду. Показано, що комплектування зібрання відбувалось шляхом приватного колекціонування, придбання артефактів через офіційні канали та передачі приватних колекцій до музею. Простежено хронологію та кількісну динаміку надходжень. Особливу увагу приділено аналізу типологічного та хронологічного складу колекції, яка охоплює широкий спектр пам'яток від Додинастичного періоду до пізньоантичного часу. Охарактеризовано найцінніші експонати, зокрема керамічні вироби, ушебті, канопи, рельєф із зображенням фараона, модель човна та теракоти. На підставі особистих бесід з експертами розглянуто сучасний стан збірки в умовах воєнного часу, зокрема заходи зі збереження, реставрації та оцифрування музейних фондів. Наголошено на актуальності створення повноцінного наукового каталогу колекції та необхідності залучення фахівців-єгиптологів для поглибленого вивчення пам'яток.

Зроблено висновок, що давньоєгипетська колекція Полтавського краєзнавчого музею є унікальним зібранням, яке відображає як історію музейництва, так і загальні тенденції формування єгиптологічних колекцій в Україні. Практичне значення дослідження полягає у систематизації відомостей про колекцію, що створює основу для подальших наукових досліджень, каталогізації та популяризації культурної спадщини.

Ключові слова: *Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського, давньоєгипетські пам'ятки, Єгипет, П. П. Бобровський, Лубенський музей К. М. Скаржинської, Полтавське губернське земство, колекція.*

Lira SENEHA,
orcid.org/0000-0002-4419-464X
2nd year master's student at the Faculty of Theory and History
of ArtNational Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) lira.seneha@naoma.edu.ua

THE ANCIENT EGYPTIAN COLLECTION OF THE VASYL KRYCHEVSKY POLTAVA LOCAL LORE MUSEUM: FORMATION, COMPOSITION AND CURRENT STATE

The article is devoted to the study of the ancient Egyptian collection of the Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum, which is considered an important segment of Ukraine's museum and cultural heritage. The aim of the study is to provide a systematic overview of the collection in the unity of three aspects: the history of its formation, the characteristics of key artifacts, and the determination of the current state of the collection under wartime conditions. The methodological framework of the research is based on historical-chronological, comparative, and source-study approaches. The source base includes published scholarly works, museum reports, the international catalogue-register by O. Berlev and S. Hodjash (1998), as well as expert interviews with the former museum director O. B. Suprunenko and Egyptologist D. A. Ziborova, which are considered as sources of oral history in the context of the museum's restricted operation. The process of the collection's formation from the late 19th century is traced, with particular emphasis on the key role of the patronage activity of P. P. Bobrovskyi and the contribution of K. M. Skarzhynska to the enrichment of

the museum holdings. It is demonstrated that the collection was assembled through private collecting, the acquisition of artifacts via official channels, and the transfer of private collections to the museum. The chronology and quantitative dynamics of acquisitions are analyzed. Special attention is paid to the typological and chronological composition of the collection, which encompasses a wide range of artifacts from the Predynastic period to Late Antiquity. The most valuable exhibits are characterized, including ceramic objects, shabtis, canopic jars, a relief depicting a pharaoh, a model boat, and terracottas. Based on expert interviews, the current condition of the collection under wartime circumstances is examined, particularly measures related to preservation, restoration, and digitization of the museum holdings. The study emphasizes the relevance of creating a comprehensive scholarly catalogue of the collection and the necessity of involving professional Egyptologists for an in-depth analysis of the artifacts. It is concluded that the ancient Egyptian collection of the Poltava Local Lore Museum represents a unique assemblage that reflects both the history of museology and the broader trends in the formation of Egyptological collections in Ukraine. The practical significance of the research lies in the systematization of information about the collection, which provides a foundation for further scholarly studies, cataloguing, and the promotion of cultural heritage.

Key words: *Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum, ancient Egyptian artifacts, Egypt, P. P. Bobrovskyi, K. M. Skarzhynska Lubny Museum, Poltava Provincial Zemstvo, collection.*

Постановка проблеми. Давньоєгипетські колекції в музеях України потребують фахового дослідження. Попри наявність низки унікальних предметів, дотепер не створено науковий каталог колекції, більшість публікацій про неї мають або науково-популярний, або вузькоспеціалізований характер. Також з початком повномасштабних воєнних дій з 2022 р. музей працює в закритому режимі, що суттєво обмежує доступ до пам'яток і робить актуальним узагальнення наявної інформації про формування, склад та стан колекції. Водночас зростає значення документування та оцифрування культурних цінностей як засобу їх убезпечення. Таким чином, існує потреба в систематизованому дослідженні, яке б поєднало відомості про історію формування збірки, характеристику її пам'яток та оцінку сучасного стану.

Аналіз досліджень. Джерельну базу дослідження складають опубліковані наукові праці, каталог та джерела усної історії. Найважливішим систематичним виданням, що фіксує склад полтавської колекції, є каталог-реєстр давньоєгипетських пам'яток з музеїв колишнього СРСР, укладений О. Д. Берлєвим та С. І. Ходжаш (1998), в якому описано збережені пам'ятки полтавського зібрання (Berlev, Hodjash, 1998).

Не оминув своєю увагою зазначену тему Олександр Супруненко –колишній директор Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського. Зокрема, історію Лубенського музею, у тому числі єгипетську збірку, висвітлено в його монографії «Археологія в діяльності першого приватного музею України (Лубенський музей К. М. Скаржинської)» (Супруненко, 2000a: 62, 100, 153, 163, 167, 171, 180, 280). Бібліографічний та колекціонерський контекст розкрито в монографії О. Б. Супруненко «Павло Бобровський: колекціонер, меценат, фундатор народознавчого зібрання в Полтаві» (Супруненко, 2024), а також у науково-популярному виданні «Давньоєгипетська колекція» (Супруненко, 2025) з серії «Музейні реліквії».

Окремі експонати з єгипетської колекції лише в поодиноких випадках зацікавлювали науковців. Так, спеціальне дослідження ушебті Панефернефера з цієї музейної збірки здійснено провідним українським єгиптологом Миколою Тарасенком (2020). Типологічний аналіз додинастичної кераміки з цієї ж колекції зроблено Олександром Супруненком та Олександром Тітковим (2003). Іконографічний аналіз рельєфу фараона Псаметиха I стисло розглянуто Катериною Шимко (2008). Ще одним напрямом є висвітлення питань оцифрування музейних фондів у публікації Тамари Кондратенко й Наталії Кондратенко (2025). Заторкуються ці питання в останньому звіті і плані про діяльність музею (Звіт, 2025; План, 2025).

Окрім вивчення наукових праць, у процесі підготовки статті було проведено розмову з експертами: археологом, кандидатом історичних наук Олександром Супруненком (Розмова, 2026b) та єгиптологом, кандидатом філософських наук Дар'єю Зіборовою (Розмова, 2026a). Методологічно ці бесіди розглядаються як джерела усної історії та експертної інформації про сучасний стан давньоєгипетської колекції в Полтаві.

Мета статті – здійснити систематизований огляд давньоєгипетської колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського в трьох аспектах: історії формування зібрання, стислої характеристики його ключових пам'яток та опису сучасного стану колекції.

Виклад основного матеріалу. Формування давньоєгипетських колекцій в музеях України пов'язано головним чином з приватним колекціонуванням та подарунками, а не з польовими єгиптологічними дослідженнями. Таким чином відбувалось і комплектування єгипетської колекції в Полтаві. Тут ключову роль у формуванні колекції відіграли постаті ентузіаста-колекціонера і мече-

ната Павла Бобровського та Катерини Скаржинської, засновниці першого загальнодоступного приватного краєзнавчого музею Лівобережної України. Полтавське музейне зібрання є одним з найбільших в Україні, воно оцінюється четвертим за кількістю артефактів серед українських зібрань давньоєгипетських старожитностей (Супруненко, 2025: 21).

Єгипетське зібрання першочергово пов'язане з історією Природничо-наукового музею Полтавського земства, який було засновано в 1891 р. (Тарасенко, 2020: 25). Початковий етап створення цієї музейної установи припадає на 1889 р., коли за ініціативи етнографів Івана Зарецького, Михайла Олеховського та інших було розпочато збирання колекцій та обговорення тематики зібрань майбутнього музею. Ця ініціатива була підтримана провідними вченими – ґрунтознавцем Василем Докучаєвим, істориком та археологом Дмитром Самоквасовим, етнографами Костем Мощенком, Вадимом Щербаківським (Белько, 2022: 223).

У 1890 р. за пропозицією професора Василя Докучаєва Полтавська губернська управа запропонувала губернським зборам створити музей, який мав сприяти розвитку сільського господарства, оцінюванню земель, пошуку корисних копалин та забезпеченню земських училищ природничо-історичними колекціями. Збори одностайно підтримали ініціативу, виділили кошти на створення та щорічне утримання музею. Восени 1891 р. було надано тимчасове приміщення з трьома залами для етнографічної експозиції, а навесні 1893 р. музей прийняв перших відвідувачів (Белько, 2022: 224). До створення експозиції музею долучились видатні природознавці, історики, археологи, етнографи та меценати. Серед них варто виокремити самого Василя Докучаєва, Володимира Вернадського, Михайла Олеховського, Павла Бобровського та Катерину Скаржинську.

Найвагоміший внесок у формування давньоєгипетської колекції Полтавського музею належить полковнику Павлу Бобровському – меценату, колекціонеру, військовому дипломату та мандрівнику. П. П. Бобровський народився в Полтаві 28 грудня (6 січня) 1860 р. в шляхетній родині військового лікаря Павла Григоровича Бобровського та дворянки сербського походження Любові Яківни Мамчич. Навчався в Петровському Полтавському кадетському корпусі, цікавився давньою історією, географією, опанував іноземні мови. Майже 30 років віддав військовій службі (Супруненко, 2024: 17). Значну частину свого статку витрачав на придбання речей для власної колекції, фахової та популярної літератури, філокартичних та філателістичних матеріалів (Супруненко, 2024: 18). В Полтаві П. П. Бобровський познайомився із завідувачем місцевого музею Михайлом Олександровичем Олеховським (1855–1909), якого той в 1894 р. запросив долучитись до поповнення колекції земського Природничо-історичного музею, створивши «збірку класичних старожитностей» (Супруненко, Супруненко, 2022: 259).

П. П. Бобровський здійснив чотири подорожі по країнах Європи, Африки та Близького Сходу в 1885, 1894, 1900, 1903 рр. (Супруненко, 2024: 31). Пізніше відвідав Індію, Індонезію, Китай та Японію, виконуючи службові завдання (Супруненко, 2025: 7). За час своїх поїздок він купував майже в кожній країні речі музейного характеру, які згодом стали частиною колекції Полтавського музею.

Значна частина давньоєгипетських колекцій була придбана ним через «Залу продажів» (фр. Salle de vente) Каїрського музею старожитностей в 1894, 1900, 1903 рр. (Тарасенко, 2020: 25). Таким чином, походження пам'яток здебільшого збереглось в реєстрах, оскільки значна частина предметів була придбана на офіційних розпродажах дублетів із розкопок та конфіскованих за контрабандного вивезення за кордон речей. Не виключено, що під час розпродажів Павла Бобровського міг консультувати молодий археолог Говард Картер (1874–1939), однак це потребує подальшого підтвердження (Супруненко, 2025: 10). В період з 1894 по 1917 рр. П. П. Бобровський передав до Полтавського музею безліч предметів археології, нумізматики, мистецтва та етнографії. Перелік пожертв мецената постійно поповнювався та публікувався в щорічних звітах музею (Супруненко, Супруненко, 2022: 260).

Важливу роль у формуванні єгипетської колекції відіграв перший завідувач музею – відомий біолог і краєзнавець Михайло Олександрович Олеховський, встановив контакт з П. П. Бобровським та залучив його до меценатської діяльності на користь музею.

Додатковим джерелом єгипетських старожитностей у полтавському зібранні стала колекція Лубенського краєзнавчого музею графині Катерини Миколаївни Скаржинської, який функціонував упродовж 1874–1906 рр. у Круглику під Лубнами на Полтавщині. Значна частина давньоєгипетських артефактів цього музею була подарована К. М. Скаржинській київським професором-мистецтвознавцем Адріаном Вікторовичем Праховим (1846–1916), чия приватна колекція єгипетських та коптських пам'яток налічувала 159 предметів. Ці пам'ятки він придбав упродовж

двох своїх подорожей до Єгипту в 1881–1882 та 1886–1887 рр. (Тарасенко, 2020: 25). В 1906 р. Лубенське зібрання було передано до Природничо-історичного музею Полтавського губернського земства і відтоді є частиною полтавського музейного фонду (Супруненко, 2000b: 76).

Перші давньоєгипетські артефакти надійшли до Полтавського музею в 1894 р. Списки пожертвувань П. П. Бобровського публікувалися в щорічних звітах музею. Згідно з публікацією О. Б. Супруненка, динаміка надходжень наступна: з 1894 по 1899 рр. – 71 предмет, за 1900–1906 рр. – 179, за 1908 р. – 249, 1910 р. – 79, 1913 р. – 111 предметів (Супруненко, 2025: 9). Загальна кількість предметів, переданих протягом 1894–1915 рр. П. Бобровським, налічує 2777 одиниць, які він зібрав в ході своїх мандрівок Єгиптом, країнами Близького та Далекого Сходу (Тітков, 2000: 23). Окремі музейні документи фіксують більшу кількість – понад 4,5 тисячі експонатів. Такий показник додатково базується на відомостях про надходження до музейної бібліотеки книг, колекцій поштових марок та інших матеріалів, які не належать до основного зібрання (Супруненко, Супруненко, 2024: 203). В статті М. О. Тарасенка зазначається, що в 1907 р. полтавська колекція єгипетських старожитностей налічувала 95, а в 1914 р. збільшилась до 248 давньоєгипетських артефактів (Тарасенко, 2020: 25).

Ядро музейної колекції давньоєгипетських старожитностей складають зразки виробів II–I тис. до н. е. з каменю, фаянсу, дерева, кераміки, фрагменти папірусів, металеві вироби та мумії тварин. Сучасні огляди фондів засвідчують, що в колекції зберігається сім керамічних посудин Додинастичного періоду (V–IV тис. до н. е.) (Супруненко, Тітков, 2003: 101). Ця добірка є найбільш репрезентативною та найдавнішою в Україні колекцією саме ліпної єгипетської кераміки цього періоду. Серед цих пам'яток найбільш визначним є круглий горщик з Ахміна (Хміма) (кін. IV тис. до н. е.). Об'єкт походить з поховання у Верхньому Єгипті. Горщик має потовщені вінця та дві маленькі ручки з отворами для продівання мотузки. Зовнішню поверхню посудини вкриває орнамент, нанесений мінеральною фарбою червоно-коричневого кольору, він зроблений у вигляді зигзагоподібних горизонтальних ліній, які розділені на шість частин неорнаментованими проміжками та обрамлені прямими вертикальними смугами. Цей орнаментальний мотив має в собі календарну основу, де 13 місяців сонячно-місячного календаря відповідають уявленням про відлік часу в Додинастичну епоху (Супруненко, 2025: 13).

До пам'яток, датованих добою Середнього царства, належить керамічна модель поховального човна з трьома веслярами-нубійцями, виконана зі світло-коричневої глини. Цей предмет походить з колекції П. П. Бобровського, знайденого свого часу в Північному Судані (Супруненко, 2025: 13). Водночас у каталозі О. Берлєва та С. Ходжаш зафіксовано альтернативне датування – I династія чи навіть давніший час (Berlev, Hodjash, 1998: 55), що робить питання хронологічної атрибуції цієї пам'ятки відкритим. Крім того, у збірці зберігається окрема фігурка весляра-нубійця (XI династія), яка належить до іншого аналогічного човна, виявленого у фрагментарному стані в Північному Судані (Супруненко, 2025: 13).

Хронологічно найдавнішим серед 17 ушебті музейного зібрання є заупокійна статуетка жерця Панефернефера, датована XXI династією; решта належать до Пізнього періоду або періоду еллінізму (Тарасенко, 2020: 24). Фігурку жерця Панефернефера виконано з блакитного фаянсу, вона має мумієподібну форму. На її лицьовому боці збережено дворядковий ієрогліфічний напис, прочитаний М. О. Тарасенком: «Просвітлений, Осіріс, головний хранитель документів скарбниці [храму] Амона Панефернефер, правоголосний» (Тарасенко, 2020: 25). П. Бобровський придбав статуетку в 1894 р. в Каїрському музеї старожитностей. Її наукова цінність визначається передусім рідкісністю зазначеного жрецького титулу: засвідчено лише п'ятьох носіїв даного титулу, і всі вони жили за часів XX–XXI династій (Супруненко, 2025: 8). Авторитетний єгиптолог О. Д. Берлєв запропонував іншу версію імені – «Панеферхер» (Berlev, Hodjash, 1998: 92), тоді як безпосереднє вивчення напису, здійснене М. О. Тарасенком, підтвердило читання Панефернефер (Тарасенко, 2020: 25). На сьогодні полтавський екземпляр залишається єдиним письмовим свідченням про цього жерця у музейних зібраннях Східної Європи (Супруненко, 2025: 9).

Ще одним унікальним об'єктом Нового царства є гробничний конус «писця, що обліковує ячмінь Амона, начальника полів Амон-ем-Інета ... Сане-Фера» з Фіванського некрополю часів XVIII династії, який походить з поховання, що розташовувалось неподалік від гробниці Тутанхамона. Також пам'ятками цього періоду є канопи, виконані з єгипетського фаянсу. Покришки мають форму голів божеств – синів Гора, які охороняли органи: Кебехсенуф – з головою сокола (охороняв кишківник), Дуамутеф – з головою шакала (охороняв шлунок). Ніс, очі, вуха та орнамент виведені чорною фарбою. Серед інших предметів цього

періоду можна назвати фрагменти вапнякових стел з ієрогліфічними написами, фаянсову накладку-розетку круглої форми з тронної зали Ехнатона в Тель-ель-Амарні (Сошніков, 2018: 183) та глиняну клинописну табличку з Амарнського архіву (XVIII династія), текст якої досі залишається нерозшифрованим (Супруненко, 2025: 15).

Особливим експонатом збірки вважається вапняковий рельєф із Фів, на якому в профіль зображено голову фараона доби XXVI (Саїської) династії. Питання персональної ідентифікації залишається дискусійним, оскільки фараони Саїської династії – Псаметих I, Нехо, Псаметих II, Уах-аб-ра та Амасіс – свідомо відроджували мистецькі канони Давнього царства, що значно ускладнює розрізнення їхніх портретів (Шимко, 2008: 313). Водночас характерна форма білої корони Верхнього Єгипту на рельєфі вказує на конкретний історичний період. Оскільки за усталеною традицією, починаючи від легендарного Нармера, фараони – володарі обох царств – зображувались у подвійній короні, наявність лише корони Верхнього Єгипту може свідчити про перші роки правління Псаметиха I, коли кілька верхньоєгипетських номів, зокрема Фіви, перебували поза його контролем і лише близько 658–657 рр. до н. е. він утвердився як повноправний володар всього Єгипту (Шимко, 2008: 314). В літературі також висловлюється припущення, що рельєф міг бути навчальною моделлю для учнів-каменотесів (Сошніков, 2018: 183); проте оббиті краї скоріше свідчать про насильницьке вилучення плити з храму або вівтаря (Супруненко, 2025: 15).

Завершує хронологічний ряд колекції група олександрійських теракот II ст. до н. е. – III ст. н. е., які належать до Птолемеївської та Візантійської епох, а також невелика серія керамічних світильників коптського часу, переважно з Фаюмської оази (Супруненко, 2025: 17). Серед них варто виділити фігурку Харпократа – бога тиші, зображеного у вигляді оголеного хлопчика з посудиною в лівій руці, який підносить палець правої руки до губ у характерному жесті мовчання. Не менш виразною також є теракотова статуетка хлопчика – юного служителя культу богині Бастет, зображеного під час гри з фігуркою кішки. Подібні жанрові сценки є характерними для коропластики птолемеївського Єгипту й інколи використовувались як дитячі іграшки в Олександрії та околицях (Супруненко, 2025: 19).

Охарактеризувавши типологічний та хронологічний склад колекції, варто звернутись до її інституційної історії в XX ст. Створений за участі П. П. Бобровського «Відділ народознавства» займав дві зали мансардного поверху будівлі Полтавського земства і проіснував до 1940 р., після чого фонди розподілили між Краєзнавчим і Художнім музеями Полтави. Давньоєгипетське зібрання залишилось в колекції Краєзнавчого музею (Супруненко, 2018: 185). Станом на початок Другої Світової Війни колекція музею налічувала 118 тисяч одиниць зберігання. В 1941 р. під час підготовки до евакуації музейних фондів було ухвалене рішення щодо відбору 45 тисяч найцінніших експонатів для переміщення до Уфи, Тюмені та Красноярська (РСФСР). Водночас значна частина не увійшла до цього списку (Кондратенко, Кондратенко, 2025: 164). Упродовж 1941–11943 рр. частину з них згодом вивезли до Німеччини окупаційні війська (Сошніков, 2018: 184). Восени 1943 р. музейна будівля згоріла разом з частиною експонатів. Пожежа знищила близько сотні давньоєгипетських предметів, а ті що вціліли – зазнали термічних пошкоджень (Супруненко, 2025: 6). Із довоєнних 248 єгипетських артефактів до нашого часу дійшло понад 110 предметів (Сошніков, 2018: 185).

Планомірна наукова робота з уцілілими предметами розгорнулась в другій половині XX ст. З 1960-х рр. тривало відновлення обгорілих речей, а починаючи з 1980-х рр. проводилась поетапна атрибуція депаспортизованих і пошкоджених артефактів (Супруненко, 2025: 19).

Важливим етапом популяризації збірки стала виставка 1987 р. «Пам'ятки давньоєгипетського мистецтва у зібранні музею», яка супроводжувалась ілюстрованим каталогом (Супруненко, 2025: 19). В 1991 р. вісімнадцять найцінніших експонатів полтавського зібрання було показано на міжнародній виставці «Давньоєгипетські пам'ятки з музеїв СРСР» в Москві в Державному музеї образотворчих мистецтв ім. О.С. Пушкіна, організованій у рамках всесвітнього єгиптологічного конгресу. Більшість збережених предметів було включено до каталогу-реєстру давньоєгипетських старожитностей «Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt from the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States», укладеного О. Д. Берлєвим та С. І. Ходжаш. Упродовж 1992–2019 рр. третина давньоєгипетської колекції була представлена на виставці «Унікальні предмети у зібранні музею» (Супруненко, 2025: 21). Влітку 2025 р. частина колекції була представлена глядачам під час презентації книги «Давньоєгипетська література в українських перекладах», редактором та упорядником якої виступив М. О. Тарасенко.

Джерелом інформації про сучасний стан давньоєгипетської колекції в умовах, коли музей закритий для відвідувачів, є експертні свідчення осіб, безпосередньо пов'язаних з її дослідженням та зберіганням. За свідченням О. Б. Супруненка та Д. А. Зіборової, колекція наразі убезпечена та зберігається в належних умовах (Розмова, 2026b; Розмова, 2026a). Нових пошкоджень, окрім наслідків пожежі 1943 р. та природних процесів, пам'ятки не зазнали. Попри складні обставини воєнного часу, продовжується реставраційна робота, якою займаються кваліфіковані реставратори музею. Паралельно з реставрацією розпочато роботу з оцифрування колекції. В рамках виконання Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору на період до 2030 року здійснюється оцифрування експонатів музейного фонду Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського і залишається у пріоритеті на весь 2026 рік (План, 2025: 4). До кожного оцифрованого предмета створюється із зазначенням класифікації, датування, матеріалу, техніки виготовлення, розмірів, опису та стану збереження (Кондратенко, Кондратенко, 2024: 166), що суттєво розширює можливості дистанційного наукового опрацювання збірки – питання особливо актуальне в умовах закритого режиму роботи установи. Повна оцифровка колекції планується протягом найближчих років. Зокрема серед давньоєгипетських пам'яток, вже оцифрованих у форматі 3D, можна назвати канопу з кришкою у вигляді шакала-Дуамутефа та поховальну модель човна з трьома гребцями.

Також в 2025 р. оприлюднено видання науково-популярного каталогу «Давньоєгипетська колекція», авторства О. Б. Супруненка, в якому йдеться про формування колекції та описуються основні пам'ятки. Оцифровані щорічні звіти Природничо-історичного музею початку XX ст., що містять відомості про надходження до колекції та є важливим джерелом для дослідження провенансу. Обидва експерти наголошують на необхідності фахової єгиптологічної роботи з колекцією (Розмова, 2026a; Розмова, 2026b). Актуальним завданням залишається написання наукового каталогу колекції із залученням кваліфікованих єгиптологів.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє сформулювати наступні висновки. Давньоєгипетська колекція Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського формувалася впродовж 1894–1914 рр. завдяки двом основним джерелам надходжень: меценатській діяльності П. П. Бобровського, який придбав більшість предметів через офіційну «Залу продажів» Каїрського музею старожитностей, та передачі у 1906 р. єгипетських артефактів із Лубенського музею К. М. Скаржинської, що походили з приватної колекції А. В. Прахова. Формування полтавського зібрання давньоєгипетських артефактів є прикладом комплектування колекції шляхом приватного колекціонування та благодійного дарування.

За типологічним та хронологічним складом колекція охоплює широкий діапазон творів давньоєгипетської художньої культури – від ліпної кераміки Додинастичного періоду (V–IV тис. до н. е.) до олександрійських теракот Птолемеївської доби. Колекція має ряд унікальних пам'яток, серед яких можна виділити ушебті жерця Панефернефера XXI династії, модель поховального човна з трьома веслярами-нубійцями та вапняковий рельєф із зображенням фараона Саїської династії.

Попри воєнний стан, що діє з 2022 р., музей продовжує реставраційну та науково-фондову роботу з колекцією. Проводиться програма оцифрування музейних фондів, до якої залучено і давньоєгипетські пам'ятки. Актуальним завданням залишається підготовка наукового каталогу давньоєгипетської колекції із залученням кваліфікованих єгиптологів. Наявні публікації та науково-популярні видання не можуть замінити фахового каталогу з сучасною атрибуцією кожного предмета. Перспективи подальших досліджень пов'язані з проведенням каталогізації колекції на основі безпосереднього вивчення предметів, уточнення атрибуції дискусійних пам'яток.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белько О. О. Початки формування колекцій Природничо-історичного музею Полтавського губернського земства. Гончарний аспект (кін. XIX ст.). *Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference «Theory and Practice of Science: Key Aspects» (December 19–20, 2022). Rome, Italy.* Riga: Baltija Publishing, 2022. С. 222–230. DOI: https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.12.2022.023

2. Звіт про роботу Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського за 2025 рік / Департамент культури і туризму Полтавської обласної військової адміністрації, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського. Полтава 2025. 162 с. URL: http://pkm.poltava.ua/books/plan-zvit/zvit2025.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

3. Кондратенко Т. К., Кондратенко Н. Г. Оцифрування фондового зібрання Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського як інструмент збереження культурної спадщини. *Петро Ротач – енциклопедист, письменник, краєзнавець (1925–2007)*: зб. наук. ст. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф., присвяченої 100-річчю з дня народження відомого науковця. Харків; Полтава: ТОВ «Майдан», 2025. С. 162–167. URL: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/124298630/Rotach_100-libre.pdf (дата звернення: 28.03.2026).

4. План роботи Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського на 2026 рік / Департамент культури і туризму Полтавської обласної військової адміністрації, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського. Полтава, 2025. 45 с. URL: http://pkm.poltava.ua/books/plan-zvit/plan2026.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

5. Розмова, 2026a: Розмова з Дар'єю Зіборовою щодо давньоєгипетської колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського. Записала Ліра Сенега. 15.02.2026. Київ. 4 с.

6. Розмова, 2026b: Розмова з Олександром Супруненком щодо давньоєгипетської колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського. Записала Ліра Сенега. 15.02.2026. Київ. 3 с.

7. Сошніков А. О. Специфіка комплектування єгипетських колекцій музеїв Києва та Полтави. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 180–187. DOI: https://doi.org/10.31516/2410-5325.062.19

8. Супруненко О. Б. Археологія в діяльності першого приватного музею України (Лубенський музей К. М. Скаржинської): Монографія. Київ; Полтава: Археологія, 2000a. 392 с. URL: http://pkm.poltava.ua/books/spivrobitnyky-book/2000-skarjyska.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

9. Супруненко О. Б. Давньоєгипетська колекція. Серія «Музейні реліквії», вип. 11. Харків; Полтава: ТОВ «Майдан», 2025. 24 с. URL: https://drive.google.com/file/d/1JHQKMMdmEBcyOdPpJXP6XTMA6evY9XqG/view (дата звернення: 26.03.2026).

10. Супруненко О. Б. Доля колекцій музею К. М. Скаржинської. *Музеї. Меценати. Колекції*: зб. наук. ст. / ред. О. Б. Супруненко. Київ; Полтава: Археологія, 2000b. С. 9–18. URL: https://www.codpa.org.ua/wp-content/uploads/2023/01/muzeyi-mecenati-kolekciyi.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

11. Супруненко О. Б. Павло Бобровський. Колекціонер, меценат, фундатор народознавчого зібрання у Полтаві. Серія «Визначні полтавці», вип. 1. Харків; Полтава: ТОВ «Майдан», 2024. 150 с. URL: http://pkm.poltava.ua/books/library/2024/bobrovskiy1.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

12. Супруненко О. Б., Супруненко Р. М. Внесок мецената Павла Бобровського у становлення краєзнавчого музею в Полтаві. *Шості Череванівські наукові читання*: зб. наук. ст. Вип. VI. Полтава, 2022. С. 258–264. URL: http://historic.pnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2025/03/%D0%A8%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96.pdf (дата звернення 26.03.2026).

13. Супруненко О. Б., Супруненко Р. М. Павло Бобровський та його народознавче зібрання у Полтаві. *Полтавський краєзнавчий музей: Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток*: зб. наук. ст. Вип. XIX. Харків; Полтава: ТОВ «Майдан», 2024. С. 219–220. URL: http://pkm.poltava.ua/books/library/2024/PKMVK-XIX.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

14. Супруненко О. Б., Тітков О. В. Колекція кераміки додинастичного Єгипту в Полтаві. *Український керамологічний журнал*. 2003. № 2–4. С. 101–107. URL: https://knigozbirnia.opishne-museum.gov.ua/wp-content/uploads/2019/12/UKZh-2003-2-4.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

15. Тарасенко М. О. Ушебті Панефернефера з колекції Полтавського краєзнавчого музею. *Археологія*. 2020. № 3. С. 24–39. URL: https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/d12a7ddc-99c8-4347-9eea-6d94147f920f (дата звернення: 26.03.2026).

16. Тітков О. В. Східний світ у колекціях Полтавського краєзнавчого музею. *Музеї. Меценати. Колекції*: зб. наук. ст. Київ; Полтава: Археологія, 2000. С. 22–28. URL: https://www.codpa.org.ua/wp-content/uploads/2023/01/muzeyi-mecenati-kolekciyi.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

17. Шимко К. Зображення голови фараона в давньоєгипетській колекції Полтавського краєзнавчого музею. *Каразінські читання (історичні науки)*: тези доп. 61-ї Міжнар. наук. конф. мол. вчених, 25 квіт. 2008 р. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2008. С. 313–314. URL: https://history.karazin.ua/themeshistory/resources/e16ee0f4cfc3be1a6abb3011cc031c25.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

18. Berlev O. D., Hodjash S. I. Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt from the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States. Fribourg: University Press; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998. 328 p., 208 p. of plates: ill. DOI: https://doi.org/10.5167/uzh-159792

REFERENCES

1. Belko, O. O. (2022) Pochatky formuvannia kolektsii Pryrodnycho-istorychnoho muzeiu Poltavskoho hubernskoho zemstva. Honcharnyi aspekt (kin. XIX st.). [The beginnings of the formation of the collections of the Natural History Museum of the Poltava Provincial Zemstvo. Pottery aspect (late 19th century)] *Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference «Theory and Practice of Science: Key Aspects»*, 222–230. https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.12.2022.023. [in Ukrainian].

2. Zvit pro robotu Poltavskoho kraieznavchoho muzeiu imeni Vasylia Krychevskoho za 2025 rik (2025). [Report on the activities of the Poltava Museum of Local Lore named after Vasyl Krychevsky for 2025] Poltava. 162 p. http://pkm.poltava.ua/books/plan-zvit/zvit2025.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

3. Kondratenko, T. K., Kondratenko, N. H. (2025) Otsyfruvannia fondovoho zibrannia Poltavskoho kraieznavchoho muzeiu imeni Vasylia Krychevskoho yak instrument zberezhennia kulturnoi spadshchyny. [Digitization of the collection of the Poltava Museum of Local Lore named after Vasyl Krychevsky as a tool for preserving cultural heritage] *Petro Rotach – entsyklopedyst, pysmennyk, kraieznavets (1925–2007): zb. nauk. st.*, 162–167. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/124298630/Rotach_100-libre.pdf (date of access: 28.03.2026). [in Ukrainian].

4. Plan roboty Poltavskoho kraieznavchoho muzeiu imeni Vasylia Krychevskoho na 2026 rik (2025). [Work plan of the Poltava Museum of Local Lore named after Vasyl Krychevsky for 2026] Poltava. 45 p. http://pkm.poltava.ua/books/plan-zvit/plan2026.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

5. Rozmova z Dariieiu Ziborovoiu shchodo davnoiehypetskoi kolektsii Poltavskoho kraieznavchoho muzeiu imeni Vasylia Krychevskoho (2026). [Personal communication with Daria Ziborova on the Ancient Egyptian collection of the Poltava Museum of Local Lore named after Vasyl Krychevsky] Recorded by Lira Seneha. Kyiv. 4 p. [in Ukrainian].

6. Rozmova z Oleksandrom Suprunenkom shchodo davnoiehypetskoi kolektsii Poltavskoho kraieznavchoho muzeiu imeni Vasylia Krychevskoho (2026). [Personal communication with Oleksandr Suprunenko on the Ancient Egyptian collection of the Poltava Museum of Local Lore named after Vasyl Krychevsky] Recorded by Lira Seneha. Kyiv. 3 p. [in Ukrainian].

7. Soshnikov, A. O. (2018) Spetsyfika komplektuvannia yehypetskykh kolektsii muzeiv Kyieva ta Poltavy. [Specifics of assembling Egyptian collections in the museums of Kyiv and Poltava] *Kultura Ukrainy*, 62. 180–187. https://doi.org/10.31516/2410-5325.062.19. [in Ukrainian].

8. Suprunenko, O. B. (2000a) Arkheolohiia v diialnosti pershoho pryvatnoho muzeiu Ukrainy (Lubenskyi muzei K. M. Skarzhynskoi). [Archaeology in the activities of the first private museum of Ukraine (Lubny Museum of K. M. Skarzhynska)] Kyiv; Poltava: Arkheolohiia. 392 p. http://pkm.poltava.ua/books/spivrobitnyky-book/2000-skarjyska.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

9. Suprunenko, O. B. (2025) Davnoiehypetska kolektsiia. [Ancient Egyptian collection] Kharkiv; Poltava: Maidan. 24 p. https://drive.google.com/file/d/1JHQKMMdmEBcyOdPpJXP6XTMA6evY9XqG/view (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

10. Suprunenko, O. B. (2000b) Dolia kolektsii muzeiu K. M. Skarzhynskoi. [The fate of the collections of the K. M. Skarzhynska Museum] *Muzei. Metsenaty. Kolektsii: zb. nauk. pr.* / ed. O. B. Suprunenko. Kyiv; Poltava: Arkheolohiia. 9–18. https://www.codpa.org.ua/wp-content/uploads/2023/01/muzeyi-mecenati-kolekciyi.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

11. Suprunenko, O. B. (2024) Pavlo Bobrovskyi. Kolektsioner, metsenat, fundator narodoznavchoho zibrannia u Poltavi. [Pavlo Bobrovsky. Collector, patron, founder of the ethnographic collection in Poltava] Kharkiv; Poltava: Maidan. 150 p. http://pkm.poltava.ua/books/library/2024/bobrovskiy1.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

12. Suprunenko, O. B., Suprunenko, R. M. (2022) Vnesok metsenata Pavla Bobrovskoho u stanovlennia kraieznavchoho muzeiu v Poltavi. [Contribution of patron Pavlo Bobrovsky to the formation of the local history museum in Poltava] *Shosti Cherevanivski naukovi chytannia: zb. nauk. st.*, VI. 258–264. http://historic.pnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2025/03/%D0%A8%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

13. Suprunenko, O. B., Suprunenko, R. M. (2024) Pavlo Bobrovskyi ta yoho narodoznavche zibrannia u Poltavi. [Pavlo Bobrovsky and his ethnographic collection in Poltava] *Poltavskyi kraieznavchyi muzei: malovidomi storinky istorii, muzeieznavstvo, okhorona pamiatok: zb. nauk. st.*, XIX. 219–220. http://pkm.poltava.ua/books/library/2024/PKMVK-XIX.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

14. Suprunenko, O. B., Titkov, O. V. (2003) Kolektsiia keramiky dodynastychnoho Yehyptu v Poltavi. [Collection of Predynastic Egyptian ceramics in Poltava] *Ukrainskyi keramolohichnyi zhurnal*, 2–4. 101–107. https://knigozbirnia.opishne-museum.gov.ua/wp-content/uploads/2019/12/UKZh-2003-2-4.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

15. Tarasenko, M. O. (2020) Ushebti Panefernefera z kolektsii Poltavskoho kraieznavchoho muzeiu. [The ushabti of Panefernefer from the collection of the Poltava Museum of Local Lore] *Arkheolohiia*, 3. 24–39. https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/d12a7ddc-99c8-4347-9eea-6d94147f920f (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

16. Titkov, O. V. (2000) Skhidnyi svit u kolektsiiakh Poltavskoho kraieznavchoho muzeiu. [The Eastern world in the collections of the Poltava Museum of Local Lore] *Muzei. Metsenaty. Kolektsii: zb. nauk. pr.*, 22–28. https://www.codpa.org.ua/wp-content/uploads/2023/01/muzeyi-mecenati-kolekciyi.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

17. Shymko, K. (2008) Zobrazhennia holovy faraona v davnoiehypetskii kolektsii Poltavskoho kraieznavchoho muzeiu. [Image of the pharaoh's head in the Ancient Egyptian collection of the Poltava Museum of Local Lore] *Karazinski chytannia (istorychni nauky): tezy dop.*, 313–314. https://history.karazin.ua/themes/history/resources/e16ee0f4cfc3be1a6abb3011cc031c25.pdf (date of access: 26.03.2026). [in Ukrainian].

18. Berlev, O. D., Hodjash, S. I. (1998) *Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt from the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States*. Fribourg: University Press; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 328 p.; 208 p. of plates: ill. https://doi.org/10.5167/uzh-159792.

Дата першого надходження статті до видання: 07.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 78.452; 78.21
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-20

Орест СИДІР,
orcid.org/0009-0001-8301-2116
народний артист України,
доцент кафедри академічного співу
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
(Львів, Україна) sydir.orest@gmail.com

Наталія НАЗАРІЙ,
orcid.org/0000-0002-2490-9097
доктор філософії (PhD),
старший викладач кафедри концертмейстерства,
старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
(Львів, Україна) natalie.sydir@gmail.com

ЖАНРИ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ В РЕПЕРТУАРІ ТЕАТРУ ТОВАРИСТВА «РУСЬКА БЕСІДА»

Академічні музично-сценічні жанри в репертуарі театру XIX століття є безумовним свідченням високого професіоналізму, наявності власного оркестру, диригента і виконавців, які мають фахову музичну освіту – солістів і хористів. Театр товариства «Руська бесіда» був важливим осередком української культури в період 1864–1924 рр. і одним з найвагоміших чинників централізації української громади навколо національної ідеї. Аналізуючи діяльність цього театру, дослідники театрального мистецтва та літературознавці здебільшого зосереджуються на драматичному репертуарі, який порівнюється зі світовими театральними тенденціями. Музична складова вистав та музично-сценічні жанри (насамперед побутові п'єси зі співами і танцями та оперети) згадуються здебільшого принагідно, музикознавці розглядають їх твори в контексті творчої діяльності певного митця, без виходу на репертуарні тенденції театральної трупи. Метою статті є проаналізувати академічний музичний репертуар театру «Руська / Українська бесіда» та виявити виконавський потенціал трупи з позицій музичного професіоналізму.

Діяльність трупи театру «Руська бесіда» розгорталась в складних умовах відсутності сталої державної підтримки та власного приміщення. Проте, всупереч труднощам, його репертуар постійно був орієнтований на музично-сценічні вистави, які вимагали професійної підготовки і досвіду. Музичний професіоналізм трупи (музична режисура, фаховий диригентський провід, робота з хором і оркестром, комплектація складу) еволюціонує разом з вибором творів, доступних для сценічної інтерпретації: від адаптацій для українського глядача зразків зарубіжних демократичних музично-драматичних вистав з концертами-вставками, до питомо українських опер і оперет та виконання високих зразків оригінального зарубіжного музично-сценічного жанру, від підготовки артистів в ході приватних занять та сценічного досвіду, компенсації браку виконавських сил за рахунок військових оркестрів та аматорських хорів до комплектації складу виконавцями з послідовною фаховою освітою з зарубіжною складовою.

Ключові слова: *музичний професіоналізм, комплектація виконавського складу, жанри академічного музичного мистецтва.*

Orest SYDIR,
orcid.org/0009-0001-8301-2116
People's Artist of Ukraine,
Associate Professor at the Department of Academic Singing of the
Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko
(Lviv, Ukraine) sydir.orest@gmail.com

Nataliia NAZARII,
orcid.org/0000-0002-2490-9097
Doctor of Philosophy (PhD),
Senior Lecturer at the Department of Concertmastering,
Senior Lecturer at General and Specialized Piano of the
Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko
(Lviv, Ukraine) natalie.sydir@gmail.com

GENRES OF ACADEMIC MUSIC IN THE REPERTOIRE OF THE THEATRE OF THE SOCIETY «RUSKA BESIDA»

Academic musical and stage genres in the repertoire of the 19 th century theater are an undeniable evidence of high professionalism, the presence of its own orchestra, conductor and performers with professional musical education – soloists and choristers. The theater of the «Ruska Besida» society was an important center of Ukrainian culture in the period 1864–1924 and one of the most important factors in the centralization of the Ukrainian community around the national idea. Analyzing the activities of this theater, researchers of theatrical art and literary critics mostly focus on the dramatic repertoire, which is compared with world theatrical trends. The musical component of the performance and musical and stage genres (primarily household plays with songs and dances and operettas) are mostly mentioned incidentally, musicologists consider their works in the context of the creative activity of a particular artist, without going into the repertoire trends of the theater troupe. The aim of the article is to analyze the academic musical repertoire of the theater «Ruska Besida» and identify the performing potential of the troupe from the standpoint of musical professionalism.

The activities of the theater troupe «Ruska Besida» were carried out in difficult conditions of the lack of permanent state support and its own premises. However, despite the difficulties, its repertoire was constantly focused on musical and stage performances that required professional training and experience. The musical professionalism of the troupe (musical direction, professional conducting, work with the choir and orchestra, staffing) evolves along with the choice of works available for stage interpretation: from adaptations for the Ukrainian audience of examples of foreign democratic musical and dramatic performances with concert-interludes, to specifically Ukrainian operas and operettas and the performance of high examples of the original foreign musical and stage genre, from the training of artists during private lessons and stage experience, compensation for the lack of performing forces at the expense of military orchestras and amateur choirs to staffing the staff with performers with consistent professional education with a foreign component.

Key words: *musical professionalism, staffing of the performing staff, genres of academic musical art.*

Постановка проблеми. Європейський театр XIX – першої третини XX століття є здебільшого універсальним, тобто одна адміністрація, трупа і одне приміщення (якщо є стаціонарне) є спільними для вистав драматичних, музично-драматичних, хореографічних і оперних. Академічні музично-сценічні жанри в репертуарі театру XIX століття є безумовним свідченням високого професіоналізму, наявності власного оркестру, диригента і виконавців, які мають фахову музичну освіту – солістів і хористів. Театр товариства «Руська бесіда» був важливим осередком української культури в період 1864–1924 років і одним з найвагоміших чинників централізації української громади навколо національної ідеї.

Аналіз основних досліджень і публікацій. В словниках та довідниках енциклопедичного плану «Руську бесіду» іменують першим українським професійним театром Галичини (на відміну від «Театру корифеїв», який почав діяти у 1882 році на території підросійської України). Аналізуючи діяльність цього театру, дослідники театрального мистецтва та літературознавці (С. Чарнецький, К. Мерунович, Т. Ґембицький, І. Франко, Д. Антонович, Г. Лужницький, Р. Пилипчук, О. Боньковська, Р. Лаврентій) здебільшого зосереджуються на драматичному репертуарі, який порівнюється зі світовими театральними тенденціями. Музична складова вистав та музично-сценічні жанри (насамперед побутові п'єси зі співами і танцями та оперети) згадуються здебільшого принагідно. І навпаки, музикознавці (А. Рудницький, З. Лисько, С. Павлишин, Л. Кияновська), які заторкують музичну діяльність композиторів чи співаків, що співпрацювали з театром (М. Вербицького, Д. Січинського, П. Бажанського,

І. Воробкевича, І. Лаврівського, М. Менцінського, Ф. Лопатинську, Н. Горницького та ін.), розглядають їх твори в контексті творчої діяльності певного митця, без виходу на репертуарні тенденції театральної трупи. Найближчими за вектором пошуку є оглядова стаття «Опера у Львівському театрі товариства "Руська Бесіда"» Оксани Паламарчук (Паламарчук, 2001), розділ «Театр товариства "Руська Бесіда" і становлення української професійної музичної культури в Галичині» з дисертації «Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX ст. (джерелознавчий аспект)» Мар'яни Ферендович (Ферендович, 2017), присвячений здебільшого диригентському мистецтву, та «Співпраця Театру товариства "Руська Бесіда" з Музичним товариством імені Миколи Лисенка» Роксоляни Гавалюк (Гавалюк, 2025), яка розглядає часовий відрізок діяльності цієї трупи 1916–1924 рр. в контексті інших театральних осередків Галичини. **Метою статті** є проаналізувати академічний музичний репертуар театру «Руська бесіда» («Українська бесіда») та виявити виконавський потенціал трупи з позицій музичного професіоналізму.

Виклад основного матеріалу. Зрозуміло, що основою репертуару були драматичні побутові п'єси зі співами і танцями: традиційні для XIX століття адаптації польських, німецьких, французьких оперет (зі зміною імен, місця дії, сценічних ситуацій, близьких місцевому середовищу). В перші сезони ставилися «Галька» Станіслава Монюшка, «Преціоза» Карла Марії Вебера, «Година супружества» Ніколя Далейрака та комічна опера «Марія, дочка полку» Ґаетано Доніцетті. Дослідник українського театру Степан Чарнецький визначив роль музики у ньому, вказуючи на питому закоріненість співів і танців у виставах різних жанрів: «Усі наші народні драми й комедії були щедро переплетені співами, а то й танками. Переклади, що їх першими роками перещіплювано на нашу сцену, мали переважно музичні частини, що переплітали сумний, чи веселий зміст, а коли їх не було, то в українській переробі пісні й музику дороблювали. З роками прибилася до нашого берега західноєвропейська мелодрама, де теж преважливим чинником був спів і музичний переклад для цілих яв. А за ними йшли й наші народні мелодрами... без музики не було української вистави (не згадуємо тут про музику між поодинокими діями, т. зв. антрактову)... Крім того, вимагала в нашому театрі музики західноєвропейська оперетка, що приплила на нашу сцену, й нарешті поява української та європейської опери, починаючи від "Різдвяної ночі" й "Утопленої" – до "Сицилійського парубоцтва"[1]» (Чарнецький, 2014: 162).

Звертає на себе увагу, що товариством вже в 1865 році було оголошено конкурс на кращий театральний твір, в якому перемогла співогра «Підгіряни» Івана Гушалевича з музикою Михайла Вербицького, яка лише за життя композитора ставилась 70 разів. Незабаром з-під пера композитора вийшла низка дуже популярних в публіки співоігор, радоспівів, оперет і мелодрам, серед яких чимало адаптацій оперет різних європейських авторів на український грунт («Не до любові», «Школяр на мандрівці», «Галя», «Тринадцятий жених», «Настася», «Довбуш» та інші). Лише протягом 1865–1866 рр. він підготував для української трупи десять музичних п'єс (Паламарчук, 2001: 114). Серед музично-театральних вистав виділяються також «Олег» Корнила Устияновича з музикою Анатоля Вахнянина, «Капраль Тимко» Сидора Мидловського з музикою Віктора Матюка.

Хор товариства «Руська Бесіда» працював під керівництвом диригента і композитора Івана Лаврівського та Зацерковного[2]. Окрім цього в антрактах між діями наприкінці XIX століття зберігалася традиція виконання концертних номерів – часто оркестрових чи для солістів в супроводі оркестру. Так, наприклад, під час відкриття театру, окрім основної вистави, між окремими діями оркестр під орудою військового капельмейстера Карла Ляйбольда (Karl Leibold) та диригента трупи польського театру В. Шмацяжинського виконав Симфонію на русинські теми Михайла Вербицького, «Коломийку» Фабіана Тимольського, увертюру з опери «Галька» Станіслава Монюшка, «Концертну увертюру» Антона Еміля Тітля та оркестрову версію арії з опери «Аттіла» Джузеппе Верді (Мельник, 2014). Під час вистави М. Вербицького «Підгіряни» 23 листопада 1865 року в антракті прозвучали дві його симфонії у виконанні театрального оркестру.

Слід звернути увагу і на те, що з трупою іноді виступали польські та німецькі актори, і навпаки – українці входили до складу польської та німецької труп у театрі С. Скарбка. Такою, зокрема, була Теофіля Бачинська, дружина першого директора театру «Руської бесіди» Омеляна Бачинського. Акторка мала фахову освіту, здобуту в Одесі, Києві, Варшаві і сценічний досвід співпраці з українськими трупами російської імперії. У Львові працювала окрім української і на поль-

[1] П. Масканьї «Сільська честь».

[2] Ім'я не встановлене.

ській, і на німецькій сценах театру С. Скарбка. В трупі театру товариства «Руська бесіда» Т. Бачинська була провідною виконавицею оперних, опереткових партій та ролей музично-драматичних вистав («Наталка Полтавка» І. Котляревського з музикою М. Вербицького, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Донька полку» Ґ. Доніцетті, «Підгоряни» І. Гушалевича та «Верховинці» Ю. Коженьовського з музикою М. Вербицького та ін.). Театр здобув визнання як творча інституція, про це свідчить факт, що Галицький сейм двічі підвищував розмір субвенції для театру: спочатку до 4 тисяч золотих ринських, а згодом – до 7 тисяч.

У 1872 р., коли німецька трупа в театрі С. Скарбка була ліквідована, дирекція театру неодноразово надавала сцену «Руській бесіді», яка ставила тут насамперед музичні вистави М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Бажанського, А. Вахнянина, В. Матюка, І. Воробкевича. У ці роки важливе місце на афішах театру займають опери, мелодрами, співогри, оперети, музичні комедії (загалом 26 творів) Сидора Воробкевича: мелодрама «Гнат Приблуда», опера-мелодрама «Убога Марта» (отримала першу премію на конкурсі львівської «Руської бесіди» 1879 року), оперети «Каспар Румпельмаєр», «Золотий мопс», «Пані молода з Боснії», «Янош Іштенгазі», музичні комедії «Демон-горівка», «Новий двірник», «Козак і бандурист». Провідними співацькими силами були Теофіля Романович, Антін Людкевич, Степан Стефурак, Іван Гриневецький, Іван Біберович, згідно зі свідченнями преси до них долучалися запрошені польські вокалісти Лясковський і Карпінський. Серед диригентів відомі імена Айзенберга[3] та співака й капельмейстера польської сцени Ігнаци Гуневича (Ignacy Franciszek Feliks Guniewicz, у 1870–1871 рр.).

Кількість музично-театральних вистав в репертуарі зросла у 1874–1880 рр. З цього огляду цінними для українського театру в Галичині були періоди співпраці з визначними діячами підросійської України. Зокрема, у 1875 році на гастролях у Львові перебував Марко Кропивницький, який був запрошений спеціально для постановок оперет, не лише виступав у спектаклях але й брав участь в концертних програмах у антрактах. Критикуючи складний матеріальний стан місцевого театрального життя, він відзначав «Підгіряни», як найяскравішу п'єсу галицького репертуару, а згодом її було адаптовано для вистав в Наддніпрянській Україні.

Від 1882 року десятиліття роботи театру позначене долученням в репертуар не адаптованої, а оригінальної європейської сценічної творчості в українських перекладах: «Корневільські дзвони» Робера Планкетта, «Зелений острів» Шарля Лекока, «Весела війна» і «Циганський барон» Йоганна Штрауса, «Синя борода» Жака Оффенбаха, «Мікадо чи один день в Тітіпу» Артура Саллівана (з мистецькими декораціями і стилізованим реквізитом). До репертуару долучається низка новітніх творів М. Лисенка: опери «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Чорноморці». До співпраці запрошувався також композитор П. Бажанський не лише як автор опер, він також оркестрував музичні вистави інших авторів.

В цей період провідні позиції в трупі займала співачка (сопрано) чеського походження Антоніна Осиповичева (власне прізвище Skřivan; сценічний псевдонім – Танська). Вона розпочала свою кар'єру в польських гастролюючих трупах Я. Пясецького (1877) та В. Антонєвського (1894–1895), а в театрі «Руська Бесіда» працювала протягом 1882–1914 рр. Паралельно на польській і українській сценах (в трупі «Руської бесіди» у 1885–1892 рр.) виступали Кароліна (сопрано) та Антоній (тенор) Клішевські. Польську, німецьку та українську сцени об'єднував у своїй творчості Олександр Концевич (співак-бас, в трупі – у 1892–1894 рр.). Провідні чоловічі ролі незмінно виконував Андрій Стечинський (автор текстів оперет, батько майбутньої зірки українських сцен Софії Стадникової). Всі вони мали приватну вокальну освіту. Але загальний склад був недостатній: загалом трупа налічувала 40 осіб (разом із технічним персоналом). Протягом 1883–1896 рр. диригентом оркестру був чех за походженням Франц Доліста (Franz Dolista), завдяки чому музичний рівень театру серйозно зріс. До співпраці запрошувався режисер польської сцени Т. Скальський. Збереглись відомості також про діяльність музично-драматичної школи при театрі, де вокал викладали Ф. Доліста та М. Коссак.

Наступне десятиліття (1892–1900) театру доводилося працювати в умовах гострого браку складу: трупу складали 37 осіб включно з оркестром (10 осіб) під орудою Ф. Долісти та М. Коссака (який грав як драматичний актор, співав, диригував і керував трупою[4]) із допоміжним персоналом. За цих обставин якісне виконання музич-

[3] Ім'я не встановлене.

[4] Михайло Коссак на той час мав практичний досвід як співак, викладач вокалу та хормейстер трупи Ю. Мишковського, паралельно навчався як диригент в консерваторії ГМТ (випуск 1906 року).

ного репертуару вимагало додаткового залучення творчих сил. Нерідко, коли потреби постановки були вищими за наявний у трупі інструментальний склад, театр звертався по допомогу до військових оркестрів. Штабні оркестри австрійських полків мали склади наближені до симфонічного, складалися переважно з професійних музикантів і керувалися фаховими диригентами. У потребі масштабних хорових сцен до співпраці запрошувалися українські хорові колективи (аналогічно відбувалося і в Міському театрі – за потреби до співпраці запрошувалися хори «Лютня», «Ехо» або «Академічний хор»). До оформлення вистав дедалі частіше долучалися характерні танці.

Так, на урочистостях до 100-річчя виходу в світ «Енеїди» І. Котляревського в жовтні 1898 року на сцені театру С. Скарбка виконувалися опера «Наталка Полтавка» та «Вечорниці» П. Ніщинського з доповнюючою концертною програмою (кантата «На вічну пам'ять» І. Котляревському І. Кишакевича на текст поеми Т. Шевченка та симфонія g-moll М. Вербицького). У їх виконанні брав участь оркестр 80 австрійського полку піхоти та мішаний хор «Боянів».

Серед співацьких сил виділяються учениця Ф. Долісти, Владислава Баронча та консерваторського класу Валеріана Висоцького Філомена Лопатинська (сопрано), артистка української та польської сцен, учениця школи співу П. Стружецької Гортіґ (сопрано), учениця Ф. Долісти Марія Фіцнерівна-Морозова (сопрано), учениця Зоф'ї Козловської Катерина Коссак-Рубчакова (альт), Т. Ольховий (тенор), батько Леся Курбаса Степан Янович та М. Ольшанський (баритони), учень М. Коссака Іван Рубчак (бас). «1892 р. театр показав рекордну кількість вистав – 240. Та це був переважно старий репертуар, щойно наприкінці цього року відбулась одна прем'єра – оперета Карла Міллькера "Бідний студент". В переліку музично-театральних вистав цього періоду – "Наталка-Полтавка", "Чорноморці", "Утоплена" Лисенка, "Галька" Монюшка, оперети Носковського, "Пташник з Тіролю" Целлера, "Ґаспароне" К. Міллькера, "Мікадо" – комедіо опера Саллівена, "На ступінь" – комедійна оперета А. Міллєра, "Корневільські дзвони" Планкетта, "Синя борода" Оффенбаха, "Циганський барон" Штрауса. 12 вересня 1895 р. на адресу українського театру приходить дозвіл на постановку опери "Сільська честь"» (Косаняк, 2015: 59).

15 грудня 1900 р. силами театру «Руської Бесіди» на сцені нещодавно відкритого Міського театру було здійснено постановку опери (третьої редакції) «Різдвяна ніч» М. Лисенка, в 1901 році там же в режисурі Й. Стадника показано «Запорожець за Дунаєм» доповнену «Вечорницями» П. Ніщинського (з гостинним виступом Станіслава Ожельського як соліста трупи Міського театру) і «Ой, не ходи Грицю» за участю видатного актора, співака, драматурга і режисера Костя Підвисоцького), обидві з хореографічними дивертисментами. Невдовзі підготовано прем'єри опер «Катерина» Миколи Аркаса, «Утоплена» М. Лисенка, «Продана наречена» Б. Сметани, оперети «Весілля при ліхтарях» Ж. Оффенбаха. Театральний колектив тоді складався з 47 осіб[5], в т.ч. Йосип Стадник, Василь та Михайло[6] Коссаки, запрошені виконавці Андрій Гаєк (ліричний тенор, випускник Віденської консерваторії та приватних занять у Лео Слезака, соліст Познанської опери) та Михайло Волошин (ліричний тенор, випускник Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (далі ВМІ) у Львові). Епізодично продовжується співпраця театру з полковими оркестрами: афіша опери «Наталка Полтавка» 1902 року засвідчує: «Перший разу у Львові після оригіналу з новою у нас незнаною музикою… Орхестра військова 15 піхотного полку крім акомпаняменту до співів відограє увертуру і два антракти… укладу М. Лисенка».

З 1 травня 1905 до 1 травня 1906 рр. у театрі працювали Микола Садовський (як керівник і режисер трупи) та Марія Заньковецька (брала уроки вокалу в Школі співу та опери братів Гржималі в Гельсінки). Трупа включала 48 осіб, з них: 15 артисток і 13 артистів, 12 оркестрантів та диригента – випускника петербурзької консерваторії Петра Бойченка зі значним практичним досвідом. В афішах від цих років бачимо незмінну вказівку крупним шрифтом: «Музика власна» і прізвища капельмейстерів, що підтверджує необхідність залучення додаткових ресурсів у попередні сезони. В цей період було успішно поставлено «Чорноморці» М. Лисенка, а вистави драм доповнювалися концертами.

В подальші роки, за керівництва Й. Стадника з (1906–1913 рр.) музичний репертуар театру принципово оновлюється і зростає за мистецьким рівнем. Завдяки державній субвенції він розширив склад оркестру та хору, закупив нові інструменти і прийняв 4-х музикантів, було замовлено

[5] Для порівняння – колектив Міського театру налічував 241 особу, з них драматична частина трупи – 43 актори, оперна – 18, а опереткова – 14 кваліфікованих солістів. Оркестр налічував з 52 професійних музиканти, а хор складали 39 жінок і 25 чоловіків.

[6] Михайло Коссак – як диригент.

нові декорації (їх виготовив відомий театральний художник Зиґмунт Бальк) та костюми у досвідчених костюмерів. Новий очільник керував трупою з персоналом у 60–70 осіб при 14–15 оркестрантах. До її провідних виконавців цього періоду належали окрім Ф. Лопатинської та її сестри Людмили-Ванди Петровичевої (меццо-сопрано, вокальну освіту здобула у М. Коссака та В. Висоцького), К. Рубчакової, М. Фіцнерівни-Морозової, А. Гаєка, В. Коссака, запрошені керівником виконавці з наддніпрянської України Трохим Івлєв (бас-баритон), Олександр Польовой, солісти польських театрів Станіслав Оржельський (тенор, навчався співу під керівництвом Я. Щепковського), Юзеф Шиманський (баритон), Владислав Флоріанський (власне ім'я Florian Koman, тенор, навчався вокалу у Даревського і Гербіша, а потім вдосконалювався в Італії), гастролер з Чернівців Джакомо Бореллі (тенор) та співак міського театру (а попередньо театру у Ковент-Гарден) та соліст низки європейських театрів і педагог вокалу консерваторії ГМТ Аугусто Діанні (тенор). Незмінним диригентом залишався Михайло Коссак, котрий очолював оркестр у більшості музичних вистав від 1896 до 1914 рр. Трупа активно гастролювала, абсолютна більшість вистав в умовах відсутності власного приміщення припадає на позальвівські сцени.

Українську театральну сцену збагатили постановки «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Євґенія Онєґіна» Петра Чайковського, «Роксоляни» Дениса Січинського, «Еней на мандрівці» Ярослава Лопатинського; поновлено опери «Катерина» М. Аркаса, «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (вже традиційно з «Вечорницями» в один вечір), «Галька» С. Монюшка (у 1907 році в Станіславові з гостинним виступом Ф. Лопатинської), «Фауст» Ш. Гуно (з гостинним виступом А. Гаєка), «Продана наречена» Б. Сметани, «Сільська честь» П. Масканьї, «Жидівка» Ф. Галеві (з гостинним виступом тенора Матеуша Шляффенберга / Mateusz Schlaffenberg, учня Аделіни Сувестре-Пахаліс, соліста театру С. Скарбка), оперети «Циганський барон» Й. Штрауса, «Орфей у пеклі» та «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха. «За кілька сезонів творчий тандем Й. Стадник – М. Коссак отримав високу оцінку своєї професійної діяльності. Зокрема, виставлену у 1909 р. оперу "Мадам Баттерфляй" визнали навіть кращою, ніж у Міському театрі. Критика схвально відгукнулася про постановку опери "Кармен" Ж. Бізе, особливо про оркестр і хор під орудою М. Коссака» (Паламарчук, 2001: 211, 215).

Останнє десятиліття діяльності театру (1914–1924 рр.) відбувається під зміненою назвою: 29 січня 1916-го року театр іменується «"Український народний театр товариства Бесіда" у Львові» (скорочено частіше іменувався «Українська бесіда»). Подолання політичної і фінансової кризи, яка сковувала діяльність трупи, випало на долю її керівниці Катрі Рубчакової, не лише талановитої співачки, акторки, режисерки, але й адміністраторки. «Вона зуміла запросити до співпраці професійних акторів (Олексій Польовий, Василь Коссак, Ірина Коссакова, Петро Сорока) та виконавців з фаховою вокальною підготовкою (Андрій Гаєк). Колишні актори театру О. Новіна-Розлуцький, Й. Гірняк, В. Демчишин, М. Онуфрак, Л. Гринішак, Є. Банах, Л. Лісевич, І. Рубчак, М. Бенцаль, які після призову до австрійської армії були зараховані на службу в Легіон УСС, стали засновниками аматорського стрілецького театру при Коші УСС і водночас, з дозволу командування, залучалися до праці в театрі. До трупи долучились окрім керівниці (й солістки водночас) фахові співачки Олександра Парахоняк, Катерина Пилипенко-Гринішак» (Гавалюк, 2025: 405). В такий спосіб вдалося зібрати виконавський колектив у 40 осіб, який діяв спільно з оркестром Легіону УСС під орудою Ярослава Барнича (мав фахову музичну освіту, вивчав диригування у Мілана Зуни, теоретичні предмети у В. Барвінського) та Михайла Гайворонського (випускника ВМІ у Львові). Діяльність трупи розгорталась переважно на сцені Музичного товариства ім. М. Лисенка (далі МТЛ) – провідного осередку культурного життя української громади в міжвоєнний період з власною театральною залою . Серед музичних вистав знову переважали народні п'єси зі співами і танцями, поряд з ними ставились опери (за участю вже згадуваного військового оркестру 15 п.п.) «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Галька» С. Монюшка, оперети «Запорозький клад» Я. Барнича, «Чорноморці» М. Лисенка, драма «Назар Стодоля» Т. Шевченка з доповненням «Вечорницями» П. Ніщинського, «Ой, не ходи, Грицю», «Маруся Богуславка».

Після вимушеної перерви, пов'язаної із забороною діяльності, український театр відновив роботу у 1919 р. одразу ж відновленням «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського з «Вечорницями» П. Ніщинського і «Ой, не ходи, Грицю» за участю професійних співаків: Софії Стадникової (сопрано, випускниці оперної школи Владислава Флямм-Пломєнського (Wilhelm Flam-Płomieński) у Львові та приватних занять з Оленою Муравйовою в Києві) і оперного співака

(баса-баритона) Романа Орленка (Прокоповича, випускника Віденської консерваторії і співака низки оперних труп Європи). З вистав, які вимагали високого музичного професіоналізму варто виділити оперету «Циганський барон» Й. Штрауса, музичну комедію «Троє гультяїв» («Lumpaci vagabundus») А. Міллєра.

З встановленням польського панування центральною постаттю в діяльності української трупи стали головний режисер Олександр Загаров (у 1918–1923 рр.) та режисер музичних вистав Й. Стадник. Диригентами оркестру були яскраві музиканти з блискучою фаховою підготовкою Я. Барнич, співак, віолончеліст, контрабасист, режисер і диригент Нестор Горницький, Микола-Людвік Гладилович (випускник ВМІ та консерваторії ГМТ, клас диригування Мєчислава Солтиса), Богдан Сарамага (випускник ВМІ), завдяки співпраці з МТЛ оркестр поповнювали професійні оркестранти-виконавці, а як солісти виступали випускники ВМІ, які здобули також європейський вишкіл – Олександра Любич-Парахоняк та Ольга Левицька-Бучма. До сталого складу трупи входять В. Коссак, Н. Горницький, Ф. Лопатинська, М. Маслюк-Мартіні, Р. Прокопович-Орленко, С. Стадникова, І. Рубчак та ін.

Серед оперного репертуару цього часу: «Ніч під Івана Купала» А. Вахнянина, «Наталка Полтавка», «Чорноморці» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса (у новій сценічній редакції), прем'єри опер «Відьма», «Пропаща грамота» Я. Ярославенка (Вінцковського), «Пан сотник» Георгія Козаченка, опера-хвилинка «Ноктюрн» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака Артемовського, «Галька» С. Монюшка, «Продана наречена» Б. Сметани (до 100-річчя композитора); з оперет поставлено «Циганську любов» Ф. Легара, «Троянду Стамбулу» Л. Фалля, «Циганського барона» та «Лилика» Й. Штрауса, «Чародійну скрипку» Ж. Оффенбаха, народну оперету «Перехитрили» М. Кропивницького, «Баядеру», «Княгиню чардашу» І. Кальмана, «Цнотливу Сюзанну» Ж. Жільбера.

Цей період характеризується найвищим рівнем професіоналізму театру товариства «Української бесіди» в усіх музичних аспектах театральної діяльності, однак несприятлива політична, суспільна та фінансова ситуації призвели до припинення існування трупи та принципового переформатування подальшої роботи театральних спілок української громади.

Висновки. Діяльність трупи театру «Руська/Українська бесіда» розгорталась в складних умовах відсутності сталої державної підтримки та власного приміщення. Проте, всупереч труднощам, його репертуар постійно був орієнтований на музично-сценічні вистави, які вимагали професійної підготовки і досвіду. Музичний професіоналізм трупи (музична режисура, фаховий диригентський провід, робота з хором і оркестром, їх комплектація) еволюціонує разом з вибором творів, доступних для сценічної інтерпретації: від адаптацій для українського глядача зразків зарубіжних демократичних музично-драматичних вистав з концертами-вставками до питомо українських опер і оперет та виконання високих зразків оригінального зарубіжного музично-сценічного жанру, від підготовки артистів в ході приватних занять та сценічного досвіду, компенсації браку виконавських сил за рахунок військових оркестрів та аматорських хорів до комплектації складу виконавцями з послідовною фаховою освітою із зарубіжною складовою. Досвід цього театру став потужним прикладом і підґрунтям для подальшої професіоналізації музично-театральної діяльності в Галичині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гавалюк Р. Співпраця Театру товариства «Руська Бесіда» з Музичним товариством імені Миколи Лисенка. *Записки НТШ. Праці музикознавчої та театрознавчої комісій.* Т. CCLXXVII. Львів : НТШ, 2025. С. 402–415.

2. Косаняк Н. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третини XX ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17. 00. 03 «Музичне мистецтво» / Косаняк Наталія Володимирівна ; М-во культури України, Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. 248 с.

3. Мельник І. Театр «Руської бесіди». *Zbruc*. 2014. 29. 03. URL : https://zbruc.eu/node/20590

4. Паламарчук О. Опера у Львівському театрі товариства «Руська Бесіда». *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. Львів, 2001. Вип. 1. С. 113–120.

5. Ферендович М. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX ст. (джерелознавчий аспект). дис. на здоб. наук.ступ. канд. мистецтвознавства. Спец. 17. 00. 03. «музичне мистецтво»/ ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2017. 282 с.

6. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 548 с.

REFERENCES

1. Havaliuk R. (2025) Spivpratsia Teatru tovarystva «Ruska Besida» z Muzychnym tovarystvom imeni Mykoly Lysenka. [Cooperation of the Theater Society «Ruska Besida» with the Mykola Lysenko Musical Society] Zapysky NTSh. Pratsi muzykoznavchoi ta teatroznavchoi komisii. T. CCLXXVII. Lviv : NTSh. 402–415. [in Ukrainian].
2. Kosaniak N. (2015) Muzychnyi teatr v infrastrukturi kulturno-mystetskoho zhyttia Lvova kintsia XVIII – pershoi tretyny XX st. (na materiali tohochasnoi mistsevoi presy) [Musical theater in the infrastructure of cultural and artistic life of Lviv in the late 18 th – first third of the 20 th century (based on materials from the local press of that time)]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17. 00. 03 «Muzychne mystetstvo» / Kosaniak Nataliia Volodymyrivna ; M-vo kultury Ukrainy, Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. Lviv. [in Ukrainian].
3. Melnyk I. (2014) Teatr «Ruskoi besidy». [Theater of the «Ruska Besida»] Zbruc. 29. 03. URL : https://zbruc.eu/node/20590 [in Ukrainian].
4. Palamarchuk O. (2001) Opera u Lvivskomu teatri tovarystva «Ruska Besida». [Opera at the Lviv Theater of the «Ruska Besida» Society.]Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvoznavstvo. Lviv, 1. 113–120. [in Ukrainian].
5. Ferendovych M. (2017) Dyryhentske mystetstvo v muzychnomu prostori Lvova pershoi tretyny KhKh st. (dzhereloznavchyi aspekt). [Conducting art in the musical space of Lviv in the first third of the 20 th century (source-based aspect)] dys. na zdob. nauk. stup. kand. mystetstvoznavstva. Spets. 17. 00. 03. «muzychne mystetstvo»/LNMA im. M. Lysenka. Lviv. [in Ukrainian].
6. Charnetskyi S. (2014) Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni. Narysy, statti, materialy, svitlyny. [History of Ukrainian theater in Galicia. Essays, articles, materials, photos]. Lviv: Litopys. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 81.37:781.2:785.73:78.071.1(44)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-21

Анна СОТНІКОВА,
orcid.org/0009-0008-0319-1515
наукова аспірантка, викладачка кафедри камерного ансамблю
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) annasottovoce@gmail.com

СЕМАНТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТРІО В ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Стаття присвячена дослідженню еволюції жанру інструментального тріо у творчості французьких композиторів XIX–XX століть. Увагу фокусовано на виявленні семантичних трансформацій, які відбувалися під впливом художньо-естетичних зрушень епохи модерну та неокласицизму. Відзначено відхід французьких авторів від класико-романтичних традицій до пошуку нових органологічно-ансамблевих сполучень, художньо-виражальних засобів, тембрових сполучень та композиційних структур.

На сьогодні в українському музикознавстві існує потреба у поглибленому науковому аналізі проблематики художньо-семантичного та тембрально-органологічного оновлення жанру інструментального тріо у французькій музиці зазначеного періоду (існують праці О. Берегової, Н. Дикої, П. Задерацької, В. Заціхи, Л. Кияновської, Л. Ланцути, О. Пономаренко, І. Похилої, С. Павлишин, Б. Сюти, Т. Щириці та ін.). Необхідним постає комплексний підхід у визначенні провідних тенденцій трансформації жанру інструментального тріо, для чого нами виокремлені органологічний, тембральний, семантично-програмний аспекти.

Метою роботи є комплексне дослідження процесів семантичної трансформацій жанру інструментального тріо у творчості французьких композиторів другої половини XIX – першої половини XX століття. Завдання включають: визначення історичних передумов змін; виявлення інновацій у трактуванні інструментального складу, фактури та форми; аналіз особливостей втілення програмності та позамузичних асоціацій; систематизацію отриманих даних для формування цілісної картини еволюції жанру.

Узагальнені результати дослідження свідчать про те, що французькі композитори цього періоду відіграли ключову роль у переосмисленні та збагаченні жанру інструментального тріо. Виявлено значне розширення його семантичного поля: від лірико-драматичних творів (К. Сен-Санс, С. Франк) до зразків із вираженими імпресіоністичними (К. Дебюссі, М. Равель), неокласичними (Ф. Пуленк, Д. Мійо) та навіть елементами джазової естетики. Композитори активно експериментували з тембровими сполученнями (наприклад, використання флейти, альта та арфи у Т. Дюбуа, К. Дебюссі, М. Боні, А. Жоліве, Ж.-М. Дамаза), що збагатило образний світ новими сюжетами та сприяло відходу від традиційної жанрово-органологічної структури. Ці трансформації відображають загальні культурні та естетичні зміни епохи та підкреслюють гнучкість і об'ємний художньо-смисловий потенціал жанру.

Ключові слова: *французькі композитори, жанр інструментального тріо, семантична трансформація жанру, органологічні інновації, нова ансамблева тембральність.*

Anna SOTNIKOVA,
orcid.org/0009-0008-0319-1515
PhD student, Lecturer at the Chamber Ensemble Department
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) annasottovoce@gmail.com

SEMANTIC TRANSFORMATION OF THE INSTRUMENTAL TRIO GENRE IN THE WORK OF FRENCH COMPOSERS

The article is devoted to the study of the evolution of the instrumental trio genre in the work of French composers of the 19th–20th centuries. Attention is focused on identifying semantic transformations that occurred under the influence of artistic and aesthetic shifts of the modern era and neoclassicism. The departure of French authors from classical-romantic traditions to the search for new organological-ensemble combinations, artistic and expressive means, timbre combinations and compositional structures is noted.

Today, Ukrainian musicology needs an in-depth scientific analysis of the problems of artistic-semantic and timbral-organological renewal of the instrumental trio genre in French music of the specified period (there are works by O. Beregovaya, N. Dyka, P. Zaderatska, V. Zatsikha, L. Kiyanovska, L. Lantsuta, O. Ponomarenko, I. Pokhyla, S. Pavlyshyn, B. Syuta, T. Shchyritsa, etc.). A comprehensive approach is needed to determine the leading trends in the transformation of the instrumental trio genre, for which we have identified organological, timbral, semantic-programmatic aspects.

The aim of the work is a comprehensive study of the processes of semantic transformation of the instrumental trio genre in the work of French composers of the second half of the 19th – first half of the 20th century. The tasks include: determining the historical prerequisites of changes; identifying innovations in the interpretation of instrumental composition, texture and form; analysis of the features of the implementation of programmatic and extra-musical associations; systematization of the obtained data to form a holistic picture of the evolution of the genre.

The generalized results of the study indicate that the French composers of this period played a key role in the rethinking and enrichment of the instrumental trio genre. A significant expansion of its semantic field has been revealed: from lyrical-dramatic works (C. Saint-Saëns, S. Franck) to samples with pronounced impressionistic (C. Debussy, M. Ravel), neoclassical (F. Poulenc, D. Millau) and even elements of jazz aesthetics. Composers actively experimented with timbre combinations (for example, the use of flute, viola and harp in T. Dubois, C. Debussy, M. Bony, A. Jolivet, J.-M. Damaz), which enriched the figurative world with new plots and contributed to the departure from the traditional genre-organological structure. These transformations reflect the general cultural and aesthetic changes of the era and emphasize the flexibility and voluminous artistic and semantic potential of the genre.

Key words: *French composers, instrumental trio genre, semantic transformation of the genre, new ensemble timbre.*

Постановка проблеми. В українському музикознавстві існує потреба у поглибленому науковому аналізі проблематики художньо-семантичного та тембрально-органологічного оновлення жанру інструментального тріо у французькій музиці зазначеного періоду. Необхідним постає комплексний підхід у визначенні провідних тенденцій трансформації жанру інструментального тріо, для чого нами виокремлені органологічний, тембральний, семантично-програмний аспекти.

Аналіз досліджень. У вітчизняному музикознавстві жанр тріо розглядається у працях О. Берегової, Н. Дикої, П. Задерацької, В. Заціхи, Л. Кияновської, Л. Ланцути, Л. Повзун, О. Пономаренко, І. Похилої, С. Павлишин, Б. Сюти, Т. Щириці та ін.

Н. Дика досліджувала жанр фортепіанного тріо на матеріалі виконавського репертуару Львівського фортепіанного тріо (Дика, 2002, 2011, 2015). Л. Повзун відмічає, що в історії камерних жанрів саме фортепіанне тріо розглядалось як один з ключових стрижневих жанрів камерно-ансамблевої творчості (Повзун, 2016).

У зарубіжній музикознавчій традиції цей жанр досліджували, зокрема, Hamer L., Howat R., Kelly B. L., Lesure F., Marnat M., Maurice J., Nectoux J.-M., Pettitt S., Smallman B.

Мета статті. Дослідження процесів семантичної трансформації жанру інструментального тріо в творчості французьких композиторів XIX–XX століть. Спостерігаємо яскраві та самобутні процеси трансформації зазначеного жанру у взаємодії з національною французькою композиторською традицією.

Виклад основного матеріалу. Французька камерно-інструментальна музика XIX–XX століть є особливим вектором у розвитку європейської музичної культури, в якому віддзеркалюються процеси естетичної трансформації, жанрової диференціації та стилістичного оновлення. Тріо як один із найбільш стійких і, водночас, органологічно та семантично гнучких жанрів камерного стилю, постало полем експерименту та простором для втілення нових художніх установок, де напруга між традицією та новаторством досягла особливого ступеня виразності. Французька традиція, що тяжіє до художньої вишуканості звукової матерії, тонкощів ансамблевої фактури та елегантності формоутворення, до кінця XIX століття входить у фазу переосмислення колишньої парадигми, в якій салонність, як вираз певного соціокультурного замовлення, поступається місцем більш витонченим і концептуально насиченим зразкам.

Інструментальне тріо, що склалося у класично-романтичному прямуванні як модель функціонально-рольової рівноправної взаємодії скрипки, віолончелі та фортепіано, у Франції довгий час зберігало статус жанру, асоційованого переважно з камерним музикуванням, інтимною обстановкою та елітарним колом сприймаючих. Протягом майже всього XIX століття в цьому жанрі переважали зразки, в яких пріоритет мелодико-ліричного початку, що нерідко поступається технічній легкості та витонченості письма, виявлявся вище глибинного драматургічного опрацювання. Такими риси вирізняються, зокрема, тріо Р. де Буадеффра, Ф. Давіда, Т. Дюбуа та інших представників «другого ешелону» французької романтичної школи. Незважаючи на окремі досягнення в сфері тематичної розробки та колористики, ці твори багато в чому підпорядковані духу свого часу – прагненню до благозвучності, формальної збалансованості та елегантного фразування, що, проте, не дозволяє розглядати їх як повноцінний внесок у еволюцію жанру тріо в європейському контексті.

Рубіж XIX–XX століть ознаменувався посиленням уваги до камерних жанрів із боку композиторів, орієнтованих на переоцінку естетичних засад романтичної традиції, у цьому ключову

роль відіграла постать Сезара Франка, хоча його знамениті фортепіанні тріо й передують зазначеному періоду. Важливий внесок у цей процес зробили його учні, насамперед Венсан д'Інді та Ернест Шоссон, у творах яких проявляється прагнення до синтезу вагнерівського драматизму та французької вишуканості фактури: перше Тріо д'Інді для кларнету/скрипки, віолончелі та фортепіано B-dur, op. 29 (1887), вже демонструє відхід від ідеалу французької камерності – тематичний розвиток набуває драматургічної, динамічної та фактурно-ансамблевої насиченості, а гармонічна мова, залишаючись у рамках мажорно-мінорної системи, насичується постромантичними барвами. Тяжіння до архітектонічної цілісності, драматургічної логіки та тематичної трансформації свідчить про прямування жанру віднайти «нове обличчя» в умовах пізнього романтизму.

Особливу роль у збагаченні камерного мислення відіграли композитори французької «Шістки» та близькі до неї за естетичними запитами, зокрема, Жак Ібер. Хоча тріо як жанр не стало центральним у їх творчості, окремі зразки свідчать про радикальну зміну інтонаційної мови та формотворної структури. Тут показовим виявляється вплив як французької традиції, так і новітніх тенденцій модернізму, експресіонізму, і навіть елементаризації музичного матеріалу під впливом естетики наївного і «об'єктивного» письма. Однак ще до появи цих тенденцій, у перехідному десятилітті 1890–1900-х років, проявився новий імпульс у жанрі тріо, пов'язаний з іменами Габріеля Форе, Клода Дебюссі та Моріса Равеля.

Г. Форе, що постає своєрідною ланкою між романтизмом і імпресіонізмом, привніс у розвиток тріо ту міру інтелектуалізму та емоційної стриманості, яка стала відмінною рисою зрілого французького камерно-інструментального стилю. Його фортепіанне тріо d-moll, op. 120 (початок 1920-х років) – твір пізнього періоду, що демонструє граничну концентрацію емоційно-виразових засобів та, водночас, прозорість ансамблевої фактури. При цьому внутрішня напруженість, ритмічна гнучкість і найтонша робота з гармонією виводять цей твір за межі постромантичної традиції. Відмова від показової емоційності, переважання лінійного мислення та тонка рівновага між інструментальними голосами свідчать у тріо Г. Форе про семантичні збагачення у напрямку модерністської суворості як відмови від традиційних красивих форм у бік більш строгих, аскетичних, та структурно орієнтованих рішень.

К. Дебюссі та М. Равель, у свою чергу, представляють два різні підходи до оновлення жанру: якщо перший камерний твір Дебюссі – Фортепіанне тріо G-dur (1880), що залишається в ореолі романтичної стилістики, демонструє залежність від традиції, то зрілі його опуси орієнтовані на інші зразки – символізм, неокласицизм тощо. Хоча він не залишив зрілого тріо саме у класичній формі, його загальний вплив на цю жанрову модель відчувається у використанні модальної гармонії, пластичності форми та оркестрального підходу до фактури. У Сонаті для флейти, альта та арфи (1915) Дебюссі поєднує риси імпресіонізму з неокласичними тенденціями, на що вказує й назва твору. Фактура Сонати істотно відрізняється від фактури Фортепіанному тріо. Ця соната є абсолютним контрастом для розуміння жанру фортепіанного тріо, вона є зверненням до барокових тріо-сонат. До того ж, тут спостерігаємо відмову від форми сонатної циклічності, а звернення, скоріше, до принципу сюїтності (докладніше дивитися – Сотнікова, 2025: 108-111). Тріо Равеля a-moll (1914) постає одним з найяскравіших творів його камерної музики: поєднання чіткої конструктивності з витонченою колористикою, використання метричних та ритмічних симетрій, звернення до фольклорних моделей (баскські, вірменські елементи) та концептуальна опрацьованість усіх чотирьох частин свідчать про радикальне оновлення жанру.

На тлі цих тенденцій особливу увагу викликає феномен взаємодії загального культурного контексту з органологічною та семантичною трансформацією французького тріо fin de siècle. Соціальна функція камерного музикування змінюється: салон як інституція остаточно втрачає провідні позиції на користь професійних концертних просторів. Нова публіка вимагає інших естетичних критеріїв – смислової глибини, інтелектуальної напруги, художньої цілісності. У цьому контексті тріо набуває статусу лабораторії музичної форми, де виробляються інноваційні принципи композиційного мислення, а діалог традиції та модерну набуває гранично насичених форм.

Слід підкреслити роль концертно-виконавської практики, яка вплинула на формування нових художньо-естетичних засад інструментального тріо. Підвищення технічного рівня камерних ансамблів, розвиток концертного репертуару, поява професійних виконавських тріо-складів (наприклад, Trio Pasquier з 1927 року у Франції) сприяли збагаченню виразових та органологічних можливостей жанру. Важливу роль у цьому зіграла творчість французьких композиторів, які розглядали жанр інструментального/фортепіанного тріо не як усталений стрижень скрипка – віолончель –

фортепіано, а як ексклюзивний художньо-звуковий простір, що здатен до тембрально-інструментального та художньо-семантичного оновлення.

На особливу увагу заслуговує розгляд трьох художньо-стильових прямувань, завдяки яким жанр тріо вступає у фазу авангардного переосмислення: пов'язане з впливом імпресіонізму та його пролонгації, де фокус зміщується у бік тембрально-звукового колориту, текстурної мінливості та модального різноманіття; лінія, орієнтована на конструктивізм, симетрію та абстрактну архітектоніку (риси, що яскраво проявляються у творчості Равеля); експресіоністська та неокласична течії, що активізувалися у міжвоєнний період, що сприяло перетворенню жанру інструментального тріо на семантичний простір інтенсивних стилістичних контрастів та жорсткої тематичної роботи.

У цьому аспекті фокусуємо увагу на постатях композиторів, які не отримали широкого міжнародного визнання, зокрема, Флоран Шмітт у «Sonatine en trio» («Сонатіна у тріо») для флейти, кларнету та клавесину/фортепіано, op. 85 (~1935), демонструє еклектичний синтез вагнерівського зрілого романтизму, французької декоративності та неокласичного структурного мислення. Цей твір відрізняється граничною насиченістю фактури, напруженою хроматикою та рельєфною драматургією, де кожен інструмент несе самостійне інтонаційне навантаження. Тонка рівновага між декламаційністю і текстурною плинністю надає твору риси стилістичної множинності – ознаки перехідного часу.

До кінця 1920-х років жанр інструментального тріо у творчості французьких композиторів звільнився від попередніх стилістичних канонів. Показово, що навіть композитори, які прагнули до легкості та лаконізму (наприклад, Франсіс Пуленк), звертаючись до камерних ансамблів, віддавали перевагу іншим формам – сонатам-дуетам і, рідше, тріо, саме це й демонструє процеси переосмислення усталених показників жанру: тріо як форма співіснування трьох рівноправних голосів вже не є очевидною, а вимагає певної мотивації та концептуального обґрунтування, стає не просто камерним опусом, а філософським твердженням, здатним структурувати нові форми часу, пам'яті та звуку, пропонує метафізичну модель камерної музики, зосереджену на концепціях вічності, ритуалу та внутрішньої трансцендентності, де автори ще більше заглиблюються в генетичні основи камерності як особливого філософського змісту та інтимних особистісних почуттів**,** у чому можна спостерігати зміну філософсько-естетичних орієнтирів епохи, нової екзистенційності, медитативності, аемоційності. Як відмічає Л. Повзун, «Генетичний код камерних жанрів містить ядро смислової ознаки камерності як спрямованості у вищу духовну сферу, що обумовлено тривалим перебуванням у єдиних історичних та художніх умовах з музикою сакральною, і хоча в процесі розвитку камерно-інструментальні жанри зазнали впливу багатьох історично-естетичних напрямків, смисловий фундамент – відчуття високості, заглибленості у сокровенні куточки душі, закладений в бароковий період, зберігається як головна «пам'ять жанру». Смислові ознаки камерності, народжені бароковою епохою, існують в якості генетичного «ядра» у різновидах камерно-ансамблевої творчості і, доповнюючись новими рисами, притаманними кожній наступній історичній епосі, не втрачають своїх специфічних першоджерел…» (Повзун, 2018: 388).

Таким чином, тріо XIX–XX століть у французькій музиці йде шляхом модифікації від усталених жанрових канонів до авангардних інновацій. Якщо на початку цього процесу тріо сприймалося як форма приватного музикування (що відобразилося, зокрема, в творчості Рене де Буадеффра), підпорядкована естетичним запитам світської аудиторії, то до середини XX століття воно збагачується глибинними філософськими та естетичними смислами. Подолання салонних просторів не означало відмову від вишуканості та камерно-звукової витонченості, але передбачало зміну художньо-фактурної парадигми: від декоративної легкості до архітектонічної суворості, від емоційної доступності до структурної складності, від поверхневої «приємності» до інтелектуальної насиченості. Французьке тріо цього періоду виявляє водночас риси як європейської традиції, так і радикальних інновацій сучасних авангардних течій, де камерність стає формою художнього опору буржуазному смаку, гармонії, лінійному часу (Морис, 1992: 27).

Слід відзначити, що жанрові зміни в інструментальному тріо в творчості французьких композиторів цього історичного періоду проходили в багатошаровій стильовій еволюції мистецтва в цілому, зокрема, у сфері музичного мистецтва, всотавши художні чинники досить різних, паралельно існуючих художніх прямувань: співіснування традиційних тенденцій та новаторства, ремінісценцій класичних моделей та їх деконструкції; жанрова циклічність тріо в цей період стає рухомою: в одних випадках вона зберігає прихильність до класичної структури, в інших же – прагне вільного, асиметричного розгортання, часом майже сюїтного характеру, в дусі нової

французької модальності. У творчості французьких композиторів можна окреслити певну жанрово-семантичну та тембрально-органологічну типологію у жанрі фортепіанного тріо. Зокрема, зазначимо, що деякі з композиторів створювали тріо виключно усталеної органологічної структури (С. Франк, Е. Шоссон, М. Равель, Г. Форе, Ж. Тайфер, А. Ман'яр, Е. Лало, Б. Годар, А. Ребер, Е. Гуе, Ж. Крас, О. Тансман, М. Лабей. С. Шамінад, Г. Лекьо, А. Онеггер, Л. Дюрей, Ш.-М. Відор, Ф. Давід, Р. де Буадеффр, Л. Бертен, М. Жаелль, Ж. Онслоу, Ш. Турнемір, Гі Ропарц, Ш. Алькан, Л.-Т. Гуві, А. Літольф, А. де Кастільон та інші); деякі, відповідно, презентували тріо-твори з інноваційною органологічною структурою (А. Брод, Т. Лальє, Ж. Ібер, Ф. Пуленк, А. Реньє, А Соге, А. Жоліве, Ж. Франсуа, Ф. Шмітт, Ж.-М. Дамаз, Ф. Гобер, М. Дюпре, Д. Мійо, М. Еммануель, А. Дютійє та інші), а деякі відходили від класичних канонів поступово, що стосується й вибору інструментів, і кількості частин, наявності в них назв (і яких саме назв), форми кожної з частин, тобто, деякі з них носили синтетичний характер, в якому об'єднувалися обидві вищезазначені характеристики (К. Дебюссі, К. Сен-Санс, А. Руссель, Г. П'єрне, В. д'Інді, М. Боні, Л. Фарранк, Ж. Міго, Т. Дюбуа, К. де Гранваль, Л. Дюрозуар, А.-Ж. Бертіні та інші). Вищезазначені чинники – художньо-семантичні, жанрово-естетичні, тембрально-органологічні – суттєво вплинули на еволюцію жанру інструментального тріо. Зокрема, цю трансформацію спостерігаємо в сюїтності, необароковості, програмності Сонати для флейти, альта та арфи F-dur К. Дебюссі; також сюїтність та відповідна програмність присутня у фортепіанних тріо №1 (з можливістю органологічної заміни кларнет/скрипка) та №2 В. д'Інді, в якому, наприклад, характер у назвах частин не завжди співпадає з їх загальноприйнятним тлумаченням у сюїтній традиції; Фортепіанне тріо Гійома Лекьо c-moll з дуже оригінальними формами, які зазначені у вигляді темпів-назв перед кожною з них, крім нумерації. В дусі його вчителя, С. Франка є циклічність, де теми «кочують» з частини до частини, емоційний діапазон від трагізму до просвітленої кульмінації, густа поліфонічна фактура, що нагадує оркестрову, інтенсивна насиченість гармоній: часті модуляції, хроматика, незвичайні каданси. Масштабним є Фортепіанне тріо К. Сен-Санса №2 e-moll, в якому частин навіть п'ять; деякі програмні твори (та, водночас, для оригінального складу) авторки Мел Боні: «Chant nuptial» («Весільна пісня») для скрипки, арфи та органу, «Hommage à Debussy» («Данина Дебюссі») для флейти, альта та арфи); «Terzettino» Es-dur для флейти, альта та арфи Теодора Дюбуа (нагадаймо, що це перший камерний тріо-твір для подібного складу у французькій композиторській традиції); Тріо op. 55 для скрипки, віолончелі та органа Марселя Дюпре; «Фантазія» для горну, арфи та фортепіано Люсьєна Дюрозуара та інші. Різноманіття композиційних форм, програмних прямувань, в яких семантично-органологічне наповнення та зміна структурності, специфіки циклічності зумовлені не лише естетичними, а й соціокультурними факторами, зокрема, зміною інституційного замовлення, емансипацією композиторської індивідуальності та самого значення камерних жанрів в музичній ієрархії.

Жанр тріо, який сформувався у творчості європейських композиторів, передбачав здебільшого участь струнних інструментів, а в творчості французьких композиторів сюди увійшли також і духові інструменти, які надають звучанню легкості, нового тембрального забарвлення, незвичних доти акустично-просторових ефектів. Спостерігається тенденція оновлення основ жанру тріо за участю двох різних духових інструментів, зокрема, «Фантазія в тріо в іспанському стилі» № 1 для гобою, фагота і фортепіано B-dur, op. 5 Анрі Брода; «Tarantella» для флейти, кларнета та фортепіано a-moll, op. 6 Каміля Сен-Санса; Терцет для гобою, фагота та фортепіано d-moll, op. 22 Теодора Лальє; Тріо для гобою, фагота та фортепіано, FP 43 Франсіса Пуленка; «Sonatine en trio» («Сонатіна у тріо») для флейти, кларнета та клавесину/фортепіано, op. 85 Флорана Шмітта; «5 images pour Saint Louis» («5 образів для Святого Луї») для флейти, гобою та клавесину Анрі Соге; «Le premier livre de divertissements français» («Перша французька книга розваг») для флейти, кларнета та арфи Жоржа Міго; Тріо для гобою, фагота та фортепіано Жана Франсуа; «Pastorales de Noël» («Різдвяні пасторалі») – 4 п'єси для флейти, фагота та арфи Андре Жоліве; Тріо для флейти, гобою та фортепіано Жана Мішеля Дамаза; «Tarantella» Філіпа Гобера для флейти, гобою та фортепіано; Соната Моріса Еммануеля для фортепіано, флейти та кларнета, op. 11; «Aldebourgh 85» для тріо гобою, клавесину та перкусії Анрі Дютійє; Тріо «De Salon», op. 8 для гобою, фагота та фортепіано Клеманс де Гранваль тощо, де є очевидною рівноправність між учасниками ансамблю, на відміну від традиційних відомих складів духових фортепіанних тріо.

В окреслений період модифікації жанру у французькій композиторській традиції флейта, яка створює неповторний тембровий ефект завдяки своїм звуковим якостям прозорості, ефемерності,

вишуканості, використовується все частіше, ніж, наприклад, у класицистський період, як повноцінний, а не альтернативний тембральний партнер, що стає майже обов'язковим у ансамблі, і ніхто не використовує флейту в ансамблі так часто, як французи: наприклад, у «Тарантеллі» для флейти, кларнету та фортепіано a-moll, op. 6 та в «Романсі» для скрипки/флейти, фісгармонії/органу та фортепіано/арфи B-dur, op. 27 К. Сен-Санса; у Сонаті №2 для арфи, флейти та альта F-dur, L 137 К. Дебюссі; також – в «Interludes» («Інтерлюди») Ж. Ібера для клавесину/арфи, флейти та скрипки; у Тріо №1 для флейти, альта та віолончелі F-dur, op. 40 А. Русселя; у «Sonata da camera» («Камерна соната») для флейти, віолончелі та фортепіано C-dur, op. 48 Г. П'єрне; у «Suite en trio» («Сюїта у тріо») для флейти, скрипки та фортепіано e-moll, op. 59 та «Suite orientale» («Орієнтальна сюїта») для скрипки/флейти, віолончелі та фортепіано, op. 48, у «Scènes de la forêt» («Лісові сцени») для флейти, рогу та фортепіано / флейти, альта та арфи, op. 123, у «Hommage à Debussy» (Тріо «Данина Дебюссі» для флейти, альта та арфи) М. Боні; у Тріо мі-бемоль мажор, op. 44 для кларнета/скрипки, віолончелі та фортепіано та Тріо мі мінор, op. 45 (для флейти, віолончелі та фортепіано) Луїзи Фарранк; а також – у «Petite suite» («Маленька сюїта») – 5 п'єс для флейти, альта та арфи Андре Жоліве; у Тріо для флейти, скрипки та клавесину Жоржа Міго; у Тріо для фортепіано, флейти та арфи Жана Франсуа; у двох тріо – для флейти, віолончелі та арфи та для флейти, альта та арфи Жана-Мішеля Дамаза, а також у інших тріо.

З нашої точки зору, в явищі програмності можна окреслити два типи: *зовнішня програмність* та *внутрішня програмність*. Зовнішня програмність передбачає рефлексії, що викликає авторська назва твору, спрямовуючи увагу виконавців та слухачів у певне сюжетне русло всього цілого твору. Внутрішня програмність передбачає конкретизацію кожної частини/п'єси циклу (а зовнішня передбачає якусь сюжетну лінію). Наприклад, «Інтерлюд» – це невеличка п'єса чи музичний уривок, що виконується між частинами музичного твору чи між актами вистави, а, зокрема, в жанрі тріо він може бути назвою частини (як, наприклад, у другій частині Сонати К. Дебюссі для флейти, альта та арфи), але це не є прямою/зовнішньою програмністю, як, наприклад, у Ж. Ібера в його «Інтерлюдах», Ш.-М. Відора у Soir d'Alsace («Вечір в Ельзасі») для фортепіанного тріо, у Ж. Краса в «Voyage Symbolique (premier trio) pour trio avec piano» («Прем'єр-тріо "Символічна подорож" для фортепіанного тріо»), у «Suite orientale» («Орієнтальній сюїті») та майже всіх інших тріо М. Боні, окрім «Suite en trio» («Сюїта у тріо»). Отже, жанр тріо, яким композитори надали певну програмну назву, можна, в свою чергу, диференціювати за декількома ознаками: наприклад, ознаки зовнішньої програмності спостерігаємо, серед інших, у творах Ж. Ібера, М. Боні, А. Брода, К. Сен-Санса, А. Жоліве, Ф. Гобера, А. Соге, А. Дютійє, а внутрішню програмність у тріо можна окреслити/зафіксувати в творчості таких композиторів, як К. Дебюссі, В. д'Інді, Г. Лекью та інших. Тим часом, у «Sonata da camera» («Камерна соната») для флейти, віолончелі та фортепіано C-dur, op.48 Г. П'єрне спостерігаємо акцент на назву твору та наявність назв у кожній з трьох частин (Prélude, Sarabande, Finale). Безумовно, зовнішня програмність передбачає більш конкретні образи сприйняття/трактування твору, стосовно внутрішньої – тут автори залишають виконавцям та слухачам більш розгорнутий асоціативний простір для вражень, але ж із певними натяками, що є невід'ємною ознакою імпресіонізму.

Існує низка тріо, де відбувається звернення до барокових традицій альтернативної заміни інструментів ансамблевого складу для того, щоб втілювати звучання одного й того ж твору в різних тембральних палітрах. Наприклад, У «Романсі» для скрипки/флейти, фісгармонії/органу та фортепіано/арфи B-dur, op. 27 К. Сен-Санса, тобто, фісгармонія та фортепіано, фісгармонія та арфа – все це є пошуки нового ансамблевого різноманіття, коли твір в результаті заміни одного/декількох складових тембру набуває абсолютно нового звучання. В «Suite orientale» («Орієнтальна сюїта») для скрипки/флейти, віолончелі та фортепіано, op. 48 та в «Scènes de la forêt» («Лісові сцени») для флейти, рогу та фортепіано/флейти, альта та арфи, op. 123 Мел Боні очевидним є звернення до барокової традиції альтернативної заміни інструментів. Нагадаймо, що виконання Сонати К. Дебюссі для трьох інструментів, Тріо А. Реньє для арфи/фортепіано, скрипки та віолончелі, Тріо для скрипки, віолончелі та арфи, програмних «Інтерлюдів» для клавесину/арфи – флейти – скрипки та «Арії» Ж. Ібера також передбачає виконання різними інструментальними складами. Нагадаймо, що «Арія» (Вокаліз-Етюд) була створена спочатку як вокальний дует сопрано та фортепіано, але автор аранжував свій твір для багатьох інших складів, відповідно, залучає ще й флейту, скрипку, альт, арфу, саксофон-альт в інших тональностях, теситурах, створюючи унікальні темброві поєднання. До речі, це є перший експеримент Ібера з тембральністю в жанрі тріо. За рахунок експресивності

та ліричності інструменти можуть яскраво проявити свої мелодичні можливості. Відомо 11 авторських комбінацій виконання цього твору, який робить «Арію» яскравим прикладом нового відношення до тембральності, розкриття тембральних художніх прийомів, застосованих композитором (докладніше – Сотнікова, 2025: 111-114).

Цікаво відзначити, що саме камерний жанр, з його стриманим масштабом та привабливістю для інтелектуально підготовленої аудиторії, постає у XX столітті тим художньо-семантичним простором, де композитори відчували найбільшу свободу від комерційного тиску та впливу академічної традиції. У цьому сенсі тріо проявило себе як жанр внутрішньої автономії, що було особливо цінним у контексті модерністського розриву з масовими формами сприйняття. З іншого боку, очевидна інтимність камерної традиції забезпечувала особливо інтенсивну взаємодію виконавців зі слухачами та своєрідну саморефлексивність безпосередньо завдяки своїй замкненості, створенню специфічного простору, де кожен елемент набував виняткової значущості. Такий стан жанру також відповідав культурній атмосфері fin de siècle, з її схильністю до психологізації, індивідуалізму, прихованої експресії та символічного багатства.

Безумовно, художньо-семантичне, тембрально-органологічне та жанрово-структурне оновлення тріо не означало повної відмови від його попередньої естетики. Навіть авангардні твори зберігають відлуння вишуканої чутливості, яка складала суть французької салонної традиції. Однак сама ця естетична сфера тепер трансформується: із зовнішнього блиску вона перетворюється на внутрішню напругу, зі світської життєвості – на рефлексивну глибину, із поверхневої орнаментації – на експресивну деталізацію, що сприяє загальній драматичній єдності. Еволюція жанру інструментального тріо в творчості французьких композиторів, відповідно, стає частиною більш загального процесу переосмислення музичної мови: від тональності до модальності, від мелодії до фактури, від лінійного до поліфонічного часу.

Таким чином, жанр інструментального тріо на цьому історичному етапі відображає не лише динаміку художньо-естетичних трансформацій, а й моделює нові способи осмислення форми, часу та звуку, тембру та ансамблю як такого. Його історія – це не просто зміна стилів та авторських технік, а хроніка розвитку композиторської суб'єктивності на тлі кризи романтичної універсальності. Від салонної легкості до структурної складності, від передбачуваної форми до концептуальної напруги, від інструментальної усталеності до фактурної мобільності – ось шлях, який пройшов жанр тріо протягом десятиліть у творчості французьких авторів. Тріо, опинившись в епіцентрі цих трансформацій, стало не лише свідком, а й активним учасником формування музичного модернізму, залишивши унікальний слід в історії європейської камерної культури.

Проведений історичний екскурс дозволив дійти висновку про те, що процес семантичної трансформації жанру інструментального тріо у французькій композиторській традиції полягає не у відмові від жанрових основ як таких, а у збагаченні та в глибинному переосмисленні тембрально-органологічних, художньо-інструментальних та жанрово-семантичних засад: фортепіанна фактура, поступаючись традиційній оркестральності, спрямовується до витонченості музичної естетики французького клавесинізму барокової доби; водночас, фортепіано часто залучається до звукового мімезису, імітуючи темброві звучання арфи, клавесину, клавікорду, челести, органу, фісгармонії, а також флейти, гобою, віолончелі, контрабасу тощо. Скрипка та віолончель, у свою чергу, перестають виконувати виключно мелодійні функції: вони набувають фактурної автономності, залучаються до поліметричних структур, також постають носіями нестандартних темброві ефектів. Таким чином, принцип ансамблевої взаємодії перетворюється з лінійної сукупності на інтегральну звукову тканину, позбавлену колишньої традиційної ієрархії.

Висновки. Проведений аналіз творчості французьких композиторів у жанрі інструментального тріо дозволив визначити певні типологічні особливості, що проявляються у зверненні до нетипових тембрально-інструментальних складів, до вільного трактування циклічної структурі, у застосуванні програмних назв до класичних циклів. У процесах оновлення тембральної структури тріо активну роль відіграють духові інструменти, зокрема, флейта, яка використовується не як традиційно-альтернативна заміна скрипки, а виконує ключову роль самостійного художнього тембру у створенні особливої французької інструментальної витонченості, легкості, прозорості ансамблевої фактури. На відміну від канонів класицистського тріо, де стрижнем постає *фортепіано – скрипка – віолончель*, в творчості французьких композиторів можна окреслити нову сукупно-ансамблеву тембральність, в якому флейта займає ключову смислову позицію. Саме навколо неї групуються інструменти (арфа, лютня, панфлейта, віоль д'амур), які в дослідженнях барокової доби посіли назву

тендітних та використовувалися для відтворення художньої сфери особливої звукової витонченості, аристократичної делікатності, інтимної камерності. У французькій творчій практиці відновилася барокова традиція тембрально-динамічної вишуканості, звернення до найтонших струн людських почуттів. Проведене дослідження обумовило виокремлення трьох типів жанру інструментального тріо в творчості французьких композиторів XIX–XX століть: тріо класичного зразка, інструментальне тріо нової ансамблевої тембральності, програмні тріо. В низці творів можна спостерігати синтетичне поєднання декількох типологічних ознак.

Аналіз жанрово-органологічних, композиційно-структурних, ансамблево-тембральних виразових засобів надає підстави для висновку, що жанр інструментального тріо в творчості французьких композиторів постає окремим художньо-семантичним феноменом і суттєво відрізняється від творів композиторів інших європейських національних шкіл.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Камерно-інструментальна музика Євгена Станковича : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 2000. 128 с.
2. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 195 с.
3. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наук. зб. / наук. ред.-упоряд. Н. О. Дика. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. Вип. 34. 260 с.
4. Дика Н. Львівське фортепіанне тріо: синтез концертно-просвітницького та освітньо-педагогічного аспектів. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2011. Вип. 25 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. С. 316–326.
5. Задерацька П. Фортепіанне тріо в українській музиці другої половини XX століття: еволюція жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35, т. 2. С. 45–51.
6. Заціха В. Фортепіанне тріо ля мінор В. Барвінського: виконавсько-інтерпретаційний аспект. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика : наук. зб. ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 136–145.
7. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 2008. 472 с.
8. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.
9. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 442 с.
10. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів : монографія / рец.: І. С. Драч, М. А. Давидов, Л. О. Мельник. Одеса : Астропринт, 2016. 280 с.
11. Пономаренко О. Українське фортепіанне тріо: еволюція жанру та виконавські традиції. *Музикознавчі студії*. 2012. Вип. 5. С. 142–154.
12. Сотнікова А. Семантика ансамблевої тембральності тріо-складів у творчості французьких композиторів. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник ОДМА імені А. В. Неждановоï*. Одеса, 2021. Вип. 42. С. 98–118.
13. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років : (параметри художньої цілісності). Київ : Грамота, 2006. 256 с.
14. Щириця Т. Жанрово-стильові особливості камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича. *Київське музикознавство*. Київ, 2014. Вип. 48. С. 112–122.
15. Hamer L. Female Composers in the French Salon of the Late Nineteenth Century. *Journal of the Royal Musical Association*. 2011. Vol. 136, no. 2. P. 415–424.
16. Howat R. Modernization: From Chabrier and Fauré to Debussy and Ravel. *French Music Since Berlioz* / ed. by R. L. Smith. London : Ashgate, 2006. P. 197–222.
17. Kelly B. L. Tradition and Style in the French Piano Trio, 1880–1920. *Music & Letters*. 2004. Vol. 85, no. 3. P. 420–445.
18. Lesure F. Claude Debussy: Biographie critique. Paris : Klincksieck, 1994. 498 p.
19. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1986. 828 p.
20. Maurice J. Extrait de l`Histoire de la musicue francaise: Portraits-Croquis. Paris, 1992. 318 p.
21. The Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 312 p.
22. Nectoux J.-M. Gabriel Fauré: A Musical Life / trans. by R. Nichols. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 646 p.
23. Pettitt S. French Chamber Music since Henri Dutilleux. London : Ashgate, 2010. 280 p.
24. Smallman B. The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire. Oxford : Oxford University Press, 1990. 240 p.

REFERENCES

1. Beregova O. M. (2000) Kamerno-instrumentalna muzyka Yevhena Stankovycha: navch. posib. [Chamber and instrumental music of Yevhen Stankovych: a teaching manual] Muzychna Ukraina, Kyiv. 128 p. [in Ukrainian].
2. Dyka N. O. (2002) Kamerno-instrumentalnyi ansambl v Ukraini. Tvorchist i vykonavstvo (1960–1980 rr.) [Chamber and instrumental ensemble in Ukraine. Creativity and performance (1960–1980)] dys. ... kand. mystetstvoznavstva, NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. [in Ukrainian].

3. Dyka N. O. (ed.) (2015) Kamerno-instrumentalnyi ansambl: istoriia, teoriia, praktyka [Chamber and instrumental ensemble: history, theory, practice] nauk. zb. LNMA im. M. Lysenka, Lviv, 34. [in Ukrainian].

4. Dyka N. (2011) Lvivske fortepianne trio: syntez kontsertno-prosvitnytskoho ta osvitno-pedahohichnoho aspektiv. [Lviv Piano Trio: Synthesis of Concert-Educational and Educational-Pedagogical Aspects] Naukovi zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka, Lviv, 25. 316–326. [in Ukrainian].

5. Zaderatska P. (2021) Fortepianne trio v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia: evoliutsiia zhanru. [Piano trio in Ukrainian music of the second half of the 20th century: the evolution of the genre] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 35 (2). 45–51. [in Ukrainian].

6. Zatsikha V. (2010) Fortepianne trio lia minor V. Barvinskoho: vykonavsko-interpretatsiinyi aspekt. [Piano trio in A minor by V. Barvinsky: performance and interpretation aspect] Kamerno-instrumentalnyi ansambl: istoriia, teoriia, praktyka: nauk. zb. LNMA im. M. Lysenka, Lviv, 24. 136–145. [in Ukrainian].

7. Kiyanovska L. O. (2008) Myroslav Skoryk: tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy. [Myroslav Skoryk: a creative portrait of the composer in the mirror of the era] Spolom, Lviv. 472 p. [in Ukrainian].

8. Pavlyshyn S. (1990) Vasyl Barvinskyi. [Vasyl Barvinsky] Muzychna Ukraina, Kyiv. 88 p. [in Ukrainian].

9. Povzun L. (2018) Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti. [Chamberism as a genre-style paradigm of instrumental and ensemble creativity] doctoral dissertation, Odesa. 442 p. [in Ukrainian].

10. Povzun L. (2016) Fenomen kamernosti v systemi instrumentalno-ansamblevykh zhanriv: monohrafiia. [The phenomenon of chamber music in the system of instrumental and ensemble genres: monograph] Astroprint, Odesa. 280 p. [in Ukrainian].

11. Ponomarenko O. (2012) Ukrainske fortepianne trio: evoliutsiia zhanru ta vykonavski tradytsii. [Ukrainian piano trio: evolution of the genre and performing traditions] Muzykoznavchi studii, 5. [in Ukrainian].

12. Sotnikova A. (2021) Semantyka ansamblevoi tembralnosti trio-skladiv u tvorchosti frantsuzkykh kompozytoriv. [Semantics of ensemble timbre of trio compositions in the works of French composers] Muzyczne mystetstvo i kultura, Odesa, 42. 98–118. [in Ukrainian].

13. Syuta B. O. (2006) Muzychna tvorchist 1970–1990-kh rokiv: (parametry khudozhnoi tsilisnosti). [Musical creativity of the 1970s–1990s: (parameters of artistic integrity)] Hramota, Kyiv. 256 p. [in Ukrainian].

14. Shchyrytsa T. (2014) Zhanrovo-stylovi osoblyvosti kamerno-instrumentalnoi tvorchosti Yevhena Stankovycha. [Genre and style features of Yevhen Stankovych's chamber and instrumental works] Kyivske muzykoznavstvo, Kyiv, 48. 112–122. [in Ukrainian].

15. Hamer L. (2011) Female Composers in the French Salon of the Late Nineteenth Century. Journal of the Royal Musical Association, 136 (2). 415–424.

16. Howat R. (2006) Modernization: From Chabrier and Fauré to Debussy and Ravel. French Music Since Berlioz, Ashgate, London. 197–222.

17. Kelly B. L. (2004) Tradition and Style in the French Piano Trio, 1880–1920. Music & Letters, 85 (3). 420–445.

18. Lesure F. (1994) Claude Debussy: Biographie critique. Klincksieck, Paris. 498 p.

19. Marnat M. (1986) Maurice Ravel. Fayard, Paris. 828 p.

20. Maurice J. (1992) Extrait de l`Histoire de la musicue francaise: Portraits-Croquis. Paris. 318 p.

21. Mawer D. (ed.) (2000) The Cambridge Companion to Ravel. Cambridge University Press, Cambridge. 312 p.

22. Nectoux J.-M. (1991) Gabriel Fauré: A Musical Life. Cambridge University Press, Cambridge. 646 p.

23. Pettitt S. (2010) French Chamber Music since Henri Dutilleux. Ashgate, London. 280 p.

24. Smallman B. (1990) The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire. Oxford University Press, Oxford. 240 p.

Дата першого надходження статті до видання: 14.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.012: 7.05:684
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-22

Валерій СТРІЛЕЦЬ,
orcid.org/0000-0002-7669-8770
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну
Державного торговельно-економічного університету
(Київ, Україна) vstrilets8@gmail.com

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО ФОРМОТВОРЕННЯ МЕБЛІВ ЕПОХИ КЛАСИЦИЗМУ Й АМПІРУ (СЕР. XVIII – 1 ПОЛ. XIX СТ.)

У статті за мету поставлено завдання виявити загальні тенденції історичного розвитку дизайну меблів середини XVIII – 1 половини XIX століття, для визначення й формування об'єктивного комплексного наукового погляду на розвиток дизайну предметного середовища цього періоду. ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні теоретичних та емпіричних методів: об'єктивно-аспектний аналіз дали змогу визначити специфіку інновацій для виявлення тенденцій розвитку дизайну меблів у вказаний період; проблемно-цільовий метод став у нагоді під час вивчення й аналізу літературних матеріалів.* ***Наукова новизна.*** *У дослідженні вперше застосовано комплексне визначення основних ознак формотворення й виявлені та сформульовані основні тенденції розвитку дизайну меблів та формування внутрішнього предметного середовища середини XVIII – 1 половини XIX століття.* ***Висновки.*** *Отримані результати дозволяють виявити характерні риси формотворення предметів умеблювання інтер'єрів зазначеного періоду, сприяють усталенню об'єктивного погляду на історичний розвиток цього процесу, зростанню його науково-теоретичної значимості в умовах нинішнього промислового виробництва в Україні, як елемента стимуляції якості продукції вітчизняних виробників. Теоретичні аспекти дослідження можуть бути у подальшому використані при написанні наукових праць з цієї проблематики, розробленні лекційних курсів з історії меблів та проєктування інтер'єрів, створенні спецкурсів і спецсемінарів для студентів вищих навчальних закладів, підручників, посібників, іншої навчально-методичної літератури. Крім того, у довоєнний період в Україні, у сфері приватного меблевого виробництва набула популярності тенденція виготовлення художніх, стильних в історичному аспекті меблів різних епох. Сучасними засобами виробництва, але частково ручною працею в ділянці художнього різьблення виготовлялися естетично привабливі меблеві системи для сучасного використання у готелях, ресторанах, житлових помешканнях, тощо. Тому, не тільки для науковців, навчального процесу, а й для дизайнерів інтер'єрів та меблів автор статті намагався якомога повніше розкрити складові класицистичного стилю, одного з найбільш затребуваних на ринку продажу відповідного меблевого обладнання, через виявлення тенденцій історичного розвитку цього стилю.*

Ключові слова: *дизайн, меблі, внутрішнє середовище, тенденції формотворення, середина XVIII – 1 половина XIX ст.*

Valerii STRILETS,
orcid.org/0000-0002-7669-8770
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Design
State University of Trade and Economics
(Kyiv, Ukraine) vstrilets8@gmail.com

TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC FORM-MAKING IN FURNITURE OF THE CLASSICISM AND EMPIRE PERIODS (MID-18TH – FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY)

The article aims to identify the general trends in the historical development of furniture design from the mid-eighteenth to the first half of the nineteenth century, in order to establish and substantiate an objective, comprehensive scholarly perspective on the evolution of object-based environmental design during this period.

The research methodology is based on the application of both theoretical and empirical methods. In particular, an objective-aspectual analysis made it possible to determine the specificity of innovations and to identify key trends in furniture design development within the specified timeframe. The problem-oriented method proved useful in the study and analysis of relevant literature.

Scientific novelty. The study provides a comprehensive definition of the principal features of form-making and identifies and formulates the main trends in the development of furniture design and the formation of the interior object environment from the mid-eighteenth to the first half of the nineteenth century.

Conclusions. The obtained results make it possible to determine the characteristic features of form-making in interior furnishings of the specified period, contributing to the establishment of an objective understanding of the historical development of this process and enhancing its scientific and theoretical significance under the conditions of contemporary industrial production in Ukraine, particularly as a factor in stimulating the quality of domestic manufacturing.

The theoretical aspects of the study may be further applied in the preparation of scholarly works on this subject, the development of lecture courses on the history of furniture and interior design, the creation of specialized courses and seminars for higher education students, as well as in textbooks, manuals, and other educational and methodological materials.

Furthermore, in the pre-war period in Ukraine, the private furniture manufacturing sector witnessed a growing trend toward the production of artistically refined, historically styled furniture representing various epochs. Utilizing modern production technologies, combined with partial manual craftsmanship–particularly in artistic wood carving–manufacturers produced aesthetically appealing furniture systems intended for contemporary use in hotels, restaurants, residential interiors, and related settings.

Therefore, the author of the article sought to provide as comprehensive an analysis as possible of the components of the Classicist style–one of the most in-demand styles in the contemporary furniture market–through the identification of its historical development trends, addressing not only scholars and the educational sphere but also interior and furniture designers.

Key words: *design, furniture, internal environment, trends in shaping, the end of the XX – beginning of the XXI century.*

Постановка проблеми. Обґрунтування вибору теми дослідження, її актуальність зумовлена залежністю ринку професійного обладнання інтер'єрів готелів, ресторанів, тощо від якості дизайну меблів, який стає більш багатовекторним, потребує врахування численних вимог із різноманітних галузей наукових знань. Стан сучасної наукової бази щодо дизайну меблів характеризується недостатнім рівнем розвитку порівняно з іншими галузями індустріального виробництва, наприклад, споріднених напрямів дизайну одягу й автомобілів. Ці напрями, на відміну від дизайну меблів, поєднали в собі як наукові дослідження, так і технічні досягнення новітньої цивілізації. На якість дизайну меблів має найбільший вплив рівень організації їх проєктування та виробництва, який повинен відповідати запитам часу. Проведений критичний аналіз історико-теоретичної спадщини та джерельної бази спонукає зосередити увагу на перманентному процесі еволюції дизайну меблів і виявленні закономірностей їхнього розвитку. Актуальність та доцільність дослідження полягає також у необхідності в межах певних історичних етапів, виявити тенденції розвитку і ролі художніх засобів у формотворенні меблів, еволюційності суб'єктно-об'єктної цілісності середовища.

Аналіз досліджень.

У загальноєвропейському аспекті одним із перших відомих в історії друкованих інформаційних описів меблів був тиражований наочний рекламний буклет у вигляді каталога пропозицій для ринкового продажу. Так, наприклад, Жак Андруе Дюсерсо 1550 р. репрезентує в такому каталозі зразки своєї продукції. Збереглися технологічні описи процесу обробки матеріалів різними майстрами, натомість критичні статті про етапи розвитку меблевої справи в допромисловий ремісничий період відсутні, тому можемо зробити висновок, що у той час не йшла мова про послідовне комплексне виявлення тенденцій розвитку формотворення меблів. Такий стан речей ускладнює наукові дослідження і спричиняє гіпотетичний підхід науковців до розкриття істинного стану історичного розвитку в означеній сфері, який на сьогодні в основному базується на археологічних артефактах, візуальних зображеннях, малюнках на предметах різного функціонального призначення, згадках про меблі у красному письменстві, листуванні, описах технологій обробки матеріалів старих майстрів.

Наприкінці XVIII ст. стає зрозумілим – без опанування нових технічних форм і створених промисловим способом нових речей подальший матеріальний та духовний прогрес не буде можливим. Найґрунтовнішим історичним виданням на теренах України була праця угорського дослідника Д. Кеса «Стилі меблів», видана Угорською академією наук у 1979 р. Автор систематизував та логічно впорядкував стилі меблів за приналежністю до конкретних епох, країн, здійснивши їх описову й графічну характеристику, пов'язавши їх з важливими історичними фактами та датами, висвітливши основні етапи еволюції меблевих форм від найдавніших часів до 1960-х р. Усе ж тенденції та ознаки їх історичного формотворення Д. Кесом частково описані, але окремо не досліджені. Такі автори як Н. Мухіна, С. Мигаль, Я. Бугаєнко, В. Любченко, продовжують та розширюють дослідження еволюції формотворення меблів за історичними епохами. С. Мигаль, В. Любченко, Я. Бугаєнко графічно й описово подають атрибуцію меблів, типологічно розширюючи показові стильові тенденції їхнього розвитку. Загальна систематизована та вузькоспеціалізована

характеристика розвитку різних типологічних напрямів меблів, що, власне виокремлює ці праці з-поміж подібних досліджень надається в енциклопедіях (M. Bridge, S. Jates, C. King).

Р. Меллер систематизує періодизацію епох, стилів меблів, узагальнено виявляє декоративні та прикладні особливості меблевих зразків. Безпосередньо в напрямі теоретично-прикладних досліджень якісних показників дизайну меблів наукові праці представлені ще в меншій кількості. Львівський науковець С. Мигаль в Україні створив перший базовий навчальний посібник «Проектування меблів». Це одна з найгрунтовніших праць для розуміння загальних вимог до проєктування меблів, їх формотворення, основ ергономіки, біоніки, комбінаторики. Чинники, що впливають на властивості продукції промислового дизайну, подані в підручнику В. Даниленка.

Намагання окремих авторів створити повноцінну загальну історію розвитку формотворення меблів цивілізацій людства частково були реалізовані у XX ст. Дослідження наражалися на недостатність наукової бази, тому елементарні термінологічні визначення, наприклад, функціонально-естетичної сутності меблів, нез'ясованість чинників, що впливають на їх розвиток, та історично усталених вимог до створення меблів свідчать про недостатню увагу науковців до цих проблем.

Мета статті – виявити й сформулювати тенденції розвитку художнього формотворення меблів епохи класицизму й ампіру середини XVIII – 1 половини XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Середина XVIII – 1 половини XIX століття був періодом інтеграційного процесу відтворення предметного світу, заміни ремісничого виробництва і мануфактур машинним виробництвом.

Біля 1760 року у французькому декоративно-прикладному мистецтві, у т. ч. й художніх меблях, з'являються перші ознаки класицизму. Форми предметів стають суворішими, різьблений елемент та бронза зберігаються переважно лише в обрамленнях та декорі ніжок меблів; знову панує техніка гладкого фанерування, а в оздобленні – витончені, барвисті візерунки маркетрі (у вигляді своєрідних наборів кубиків). Цьому передує тенденція класицистичного культурологічного впливу на розвиток формотворення меблів.

У стилі класицизму для меблів, автор статті виділяє чотири періоди за спільними стилістичними ознаками що йдуть один за одним без перерви зі змінами в своїй філософії:

1) стиль Людовіка XVI, 1760 – 1780 рр. (аристократичний класицизм);

2) стилістичний напрямок Директорії, 1790 – 1800 рр. (революційний класицизм);

3) стиль Ампір, 1800 – 1820 рр. (імперський класицизм);

4) стилістичний напрямок Бідермайер, 1810 – 1848 р. (буржуазний класицизм).

Класицизм кінця XVIII ст. – це данина великого століття меблевого мистецтва античним художнім формам. У Франції, де новий стиль іменується стилем Людовіка XVI, був останнім у низці «королівських стилів». Принцип періодизації «за королями» має, звичайно, досить умовний характер, адже новий стиль зародився ще при правлінні Людовіка XV.

Важливим чинником, що сприяв перемозі пуританського за духом неокласичного стилю, було значне погіршення економічного положення країни в кінці правління Людовіка XV. Це означає, що форма вже виготовляється не такою пластичною що вимагає великих фінансових затрат, декор стає скромнішим у своєму вираженні. Тут активний прояв впливу тенденції економічних чинників на розвиток формотворення меблів.

У класицистичних меблях тенденції розвитку формотворення меблів підкреслюють конструктивний принцип їх побудови. Цій меті слугує і декор, лінії якого слухняно повторюють обриси поверхні предмета. Предмет уже не здається ніби вирубаним із єдиного моноліту, як це було в бароко й рококо (Мухіна Н., 2003). У виробах класицистичних меблів ніжки трактують інакше: знову підкреслюється функція опорних конструкцій. Вони випрямляються й уподібнюються невеликим, що звужуються донизу круглим або квадратним у перерізі колонам із капітеллю (невеликий куб у місці з'єднання з царгою), і часто з канелюрами (Мигаль С., та ін. 1991: 6, 19). Спинка майже завжди тепер відділяється від сидіння й набуває самостійної форми, підлокітники також відділяються від сидіння й випрямляються.

Стулки дверей шаф, письмових столів і комодів чітко виділяються, їх обриси тепер не втрачаються в декоративній оздобі, як це було за доби рококо (Мигаль С., та ін. 1991: 27). Морфологічна система типології меблів класицизму характеризується тим, що одним із найважливіших предметів обстановки був секретер з піднятим на високі ніжки кубічним корпусом. Найвитонченіше оздоблювалися столи, особливо круглі. Як правило, це були робочі столики на трьох ніжках (Simon Yates, 1999: 71). З'явилися також «конторки», розраховані на роботу стоячи (Мигаль С., та ін., 1991: 24).

Поширюються декілька типів стільців і крісел. Один тип має овальну спинку (т. зв. медальйон),

яка вгорі оздоблюється гірляндою, що спадає на обидва її боки, або завитком. Інший тип має чотирикутну спинку, де підноситься середня частина зі зрізаними по ввігнутій дузі верхніми кутами з різьбленими шишками. Захоплюються майстри і створенням багатофункціональних видів меблів, і в цьому помічається прояв третьої тенденції функціональної типологічної різноманітності у формотворенні меблів.

Семантичні композиційно-оздоблювальні ознаки проявляються у декорі уведенням відомого набору античних орнаментальних мотивів (дубових і лаврових гірлянд, меандрів, акантів, ниток перлинника, фестонів, розеток і т. ін.), гірляндами з натуралістично трактованих квітів та гілок, які на однакових відстанях ніби перев'язані бантами, оббивними цвяхами з великими золоченими шляпками, античними букраніями, букетами квітів на довгих стрічках. Домінували прямий кут і чітко виражена площина. Тут виявляється прояв четвертої тенденції розвитку – успадкування однією цивілізацією кращих зразків меблевого формотворення, декору та художньо-декоративних технік різних цивілізацій.

Естетичні ознаки видів-технік декорування меблів проявлялися у оздобленні меблів де знову широко застосовується набір маркетрі в поєднанні з різьбленням або витончено карбованими бронзовими накладками. Також переважають світлі китайські шовкові тканини з вертикальними смугами, перевитими гірляндами та букетами дрібних квітів при цьому застосовуються техніки вишивки та гобелену (Möller Renate, 2005: 64, 65).

У роки імперії (1804–1814) спинки виробляли прямими, оббитими м'якими тканинами зеленого або брунатно-червоного кольору. Підлокітники зазвичай оздоблювали головою єгиптянки, фігурками крилатого лева або лебедя тощо (Мухіна Н., 2003: 235).

У добу Реставрації (1815–1830) з'явилися стільці та крісла «гондоли» із заокругленою спинкою та зручним м'яким сидінням (Simon Yates, 1999: 84). У нових меблях бронза переноситься на опорні елементи та обрамлення, карнизи профілюються за античним зразком. Іноді, особливо в дорогих меблях, у центр тахлі вміщується накладна деталь золоченої бронзи чотирикутної або ж овальної форми. Нерідко використовуються і кольорові лаки (білий, зелений) у поєднанні з легкою позолотою окремих деталей. Тахлі червоного дерева інкрустуються наборами з різних кольорових, нерідко екзотичних порід дерева (сатинове, рожеве і т. ін.). Декор часто обрамляється породами темніших відтінків (туя, палісандр, чорне (ебенове) дерево). Для фанерування меблів застосовується червоне дерево, а також атласне, рожеве, лимонне, тюльпанове тощо (Мигаль С., та ін., 1991: 12).

У декорі з'являються вузькі латунні галерейки; на перехрестях проніжок часто містяться вази чи урни. У 1780-90-х р. німецький майстер Д. Рентген та інші меблеві майстри роблять столи з червоного дерева, обмежуючи їх декор до тонких латунних вусиків та розеток (Мигаль С. та ін., с. 1991: 23). Один із напрямів класицизму є стиль Жакоб, названий ім'ям династії французьких майстрів меблевих справ XVIII – XIX ст. Характерним для нього є застосування в меблях латунних рифлених смуг та профільованих накладок («жилок») по червоному дереву, оформлення вузла кріплення ніжок до царгового пояса у вигляді кубика з рельєфними розетками на зовнішніх сторонах (Мигаль С.П., 1999: 36). Отже, за естетичними ознаками активно проявляються одразу дві тенденції розвитку п'ята й шоста – формотворення меблів: розвиток художньо-декоративних технік та розвиток оздоблення меблів новим декором (простим чи складним).

Унаслідок завоювання Англією нових колоній з'явилися можливості для оволодіння екзотичними породами дерев, які стали завозити до країни, і використовувати незвичайну текстуру деревини для меблів. Ця обставина визначила окремі етапи в історії англійського меблярства. За класифікацією видів матеріалів ранній етап (з 1689 по 1727 р.) характеризується використанням горіхового дерева, цей період називають стилем королеви Анни; середній – червоного дерева – пов'язують з іменами майстрів Т. Чіпендейла, Т. Шератона, Дж. Хеплуайта; найпізніший – атласного дерева, паралельно із цією породою дерева входить в ужиток лимонне, рожеве та інші деревні породи, завезених із заокеанських володінь (Мухіна Н., 2003: 227). Стиль Дж. Хеплуайта, який йде одразу за стилем Т. Чіппендейла (середина 1770-х років), відповідає французькому стилю Людовіка XVI. Дж. Хеплуайт (розквіт діяльності припадає на 1775–1786) створює меблеві форми простими, елегантними, легкими; стиль Т. Шератона (після 1790 року) є суворим класицизмом; творчість братів Адамів зазвичай пов'язують з ранньою стадією англійського ампіру (Мухіна Н., 2003: 225). Отже, поява красивих екзотичних матеріалів стимулює розвиток формотворення меблів що є його новою сьомою тенденцією розвитку.

Композиційне формотворення меблів цього періоду характерне тим, що фронтони шаф ущільнюються та завершуються яйцеподібними вазами. Окремі предмети корпусних меблів, наприклад,

комоди, іноді майже повністю позбавлені декору, красу їм надають лише декілька витончено вигнутих поверхонь і ліній.

В останній чверті XVIII ст. великою популярністю користуються різноманітні комбіновані меблі. Наприклад, комод об'єднується з книжковою шафою на ньому або комод має відкидну чи висувну стільницю і таким чином перетворюється в секретер, туалетний стіл поєднується з письмовим столом, гірка для посуду комбінується з комодом або бюро – з кабінетом тощо. Тут проявляється восьма тенденція – створення універсально-практичних меблів.

Меблі Т. Шератона (розквіт – 1790–1804 рр.) характеризує майже повне ігнорування кривих ліній, виявлення конструктивної основи, помірний розділ поверхонь. Від меблевих форм Дж. Хеплуайта вироби Т. Шератона відрізняються головним чином доведеною до межі витонченістю деталей. Т. Шератон обходиться невеликим набором накладних прикрас; в основному це красивої форми латунні ручки дверцят та ящиків, щитки замкових щілин.

У роки французької буржуазної революції класицизм, залишаючись панівним напрямом у мистецтві, набуває нових рис. На зміну стилю Людовіка XVI приходить простіша, витримана й сувора течія, названа «стилем Директорії». Це завершальний розділ в історії меблевого мистецтва XVIII ст., короткий перехідний етап між стилем Людовіка XVI та ампіром. Стиль Директорії проіснував усього лише чотири роки (1795 – 1799).

Композиційно-оздоблювальні ознаки меблів цього періоду проявляються у тому, що поруч із набором античних форм й орнаментики освоюються нові мотиви, а після єгипетського походу Наполеона додаються символи, запозичені з мистецтва фараонів (вінки, шоломи, списи, ліктор-ські в'язки, щити, сфінкси, фавни, лебеді, грифони, пальметки, маски) (Мухіна Н., 2003: 235). Архітектонічні ознаки характеризуються такими рисами післяреволюційних меблів як сувора прямолінійність форм, гармонійність пропорцій, спокійна рівновага частин, співзвучні античній архітектурі. Це меблі з червоного дерева, великі гладкі поверхні якого скромно оздоблювалися витонченим різьбленням (Мухіна Н., 2003: 240). Їм притаманний обмежений набір елементів декору, звуження донизу прямих, іноді – легко зігнутих або точених ніжок. Бронзові накладки, інтарсія майже повністю зникають.

Меблярі керуються перш за все потребою практичності й доцільності. Некорисні предмети та складні форми вилучаються з виробництва; дух раціоналізму, який супроводжує Французьку революцію, проникає і в меблеве мистецтво. Тут проявляється дев'ята тенденція розвитку й вимога компактності меблів.

Новий напрям стилю класицизму, що почав розвиватися в епоху Директорії (1795 – 1799), а потім при Консульстві (1799 – 1804) і досягнув розквіту в період між 1804 (рік коронації Наполеона I) та 1813 рр., отримав назву ампір (фр. empire – імперія, латинське imperium – влада). Стиль ампір існував у Франції до реставрації Бурбонів, але його вплив на формування, в першу чергу, палацових парадних меблів зберігався ще майже двадцять років. В класицизмі відтворюється тенденція розвитку диференціації суспільства у формотворенні меблів.

Класицизм як стиль придворно-аристократичного мистецтва все ж мав багато буржуазних рис. Основними джерелами творчого натхнення для стилю ампір було мистецтво Давньої Греції періоду архаїки та Давнього Риму періоду пізньої імперії, а також мистецтво та культура Давнього Єгипту, Етрурії й інших давніх цивілізацій (Мухіна Н., 2003: 237). Для представників демократичної думки XVIII ст. зразком державного устрою була Римська республіка. Проте захоплення античністю не витіснило стильових напрямів попередньої епохи.

За морфологічною системою типології меблів модними стають столи з дотепними механізмами, які при натисненні кнопки могли змінювати форму та розміри предмета, також круглі столи – геридони – на одній ніжці, жардиньєрки – підставки для квітів, туалетні столи з масивними тумбочками циліндричної форми, які також симетрично розташовані з обох боків ліжка. Характерне для цих предметів оздоблення бронзовими алегоричними фігурками.

Стиль ампір мав тенденцію функціональної різноманітності формотворення меблів, збагатив меблеві форми новим типом шаф (книжкова шафа), вузькими сервантами, вітринами, круглими сервірувальними столами призначеними для фарфорового посуду. До найхарактерніших меблевих форм стилю ампір можна віднести рекам'є – коротку елегантну кушетку з високим, плавно зігнутим підголів'ям, що мало форму чи то гондоли, чи то лебединої шиї (Мухіна Н., 2003: 234).

Лужна політура з'явилася наприкінці XVIII ст., але широке застосування отримала лише в середині XIX століття. Її можна відрізнити від попередньої за більш різким блиском і тонкою плівкою на поверхні, яка розтріскується при дряпанні. Опорядження поверхні меблів до цього періоду

проводилося поліруванням із нанесенням воскової пасти. Традиція опорядження бронзовою пластикою міцно утримувалася в меблевому мистецтві Франції (Мухіна Н., 2003: 242) впродовж півтора сторіччя, починаючи зі стилю Людовіка XIV та завершуючи ампіром (Möller Renate, 2005).

Ампірні меблі та їх декоративні форми, як правило, безкровні, сухі, оскільки їх автори брали за основу зразки далекої, чужої епохи.

Композиційно-оздоблювальні ознаки ампірних меблів характеризуються тим, що широко використовується військова емблематика та символи військової слави, ніби запозичені з арсеналу декоративних засобів Давнього Риму у вигляді лаврових вінків, трофеїв, лікторських зав'язок, орлів, смолоскипів, списів, щитів (Bridge Mark, 1996: 108), повтору букви «N» тощо. Використовувалися також мотиви давньоєгипетського орнаменту та символіки у вигляді характерних рельєфів, сфінксів, мумій, левів. Античне походження мав майже весь набір геометричного й рослинного орнаменту ампіру: пальметки, меандри, плетінки, лаврові гілки, листя пальми, лотосу, натуралістичного аканта, також ріг достатку, ліра, фігура сфінкса, урна, лікторські горстки, списи, мечі, смолоскипи (Мухіна Н., 2003: 242). Тут циклічний прояв тенденції успадкування зразків меблевого формотворення різних цивілізацій. Такий екзотичний декор лиш підсилював театральність обстановки всього інтер'єру.

Важливими елементами оздоби ампірних меблів є архітектурні шаблони: колони, капітелі, фризи, карнизи, пілястри, однак вони тепер додаються до форми меблів без належної гнучкості, а іноді грубо, не до ладу. Тут повторний активний прояв тенденції розвитку оздоблення меблів декором (простим чи складним).

Ампір подібно до королівських стилів слугує перш за все цілям репрезентації (за тенденцією загальної функції меблів в інтер'єрі). Усі компоненти інтер'єру: напнуті драпуванням стіни спалень, високі балдахіни, монументальні ліжка, виткана золотом шовкова оббивка меблів, тумбочки у вигляді постаментів, столики для вмивання у вигляді триніг жертовного вівтаря («вівтар чистоти»), зроблені у бронзі великі дзеркала на двох підставках (псіше) (Мухіна Н., 2003: 241), крісла – наслідували римські форми, їх опори перетворилися в скульптурні зображення сфінксів, грифонів, лебедів, каріатид (Мигаль С. та ін., 1991: 18), усе це нагадує скоріше експонати виставки.

Щодо матеріалів в технічних ознаках формотворення меблів, варто зазначити, що фанера, завжди ретельно відполірована, виготовляється з темного червоного, а іноді – з чорного дерева. Усе частіше використовуються світлі породи: клен, ясен черешня та лимонне дерево. Червоне дерево важко піддається різьбі, тому для пластичного декорування використовують бронзу (Мухіна Н., 2003: 242). Темні тони та суворі форми меблів разом із суворими за малюнком шпалерами, оббивкою, завісами вносять в інтер'єр настрій холодної, навіть похмурої урочистості. Тут прояв тенденції впровадження різних видів матеріалів у формотворенні меблів.

Стосовно художньо-декоративних технік характерне те, що інкрустація майже повністю виходить з ужитку. Іноді трапляється орнаментика маркетрі у вигляді мозаїки з мармуру, севрського фарфору, малахіту, керамічних плакеток виробництва веджвудських підприємств (Мухіна Н., 2003: 232).

Деталі різьбленого декору нечасто вводяться в обробку стільців, крісел і столів (лев'ячі маски, сфінкси), завжди золотяться (прояв тенденції еволюції художньо-декоративних технік).

Далі, в розвитку формотворення меблів найбільше проявилася історико-регіональна художня течія бідермайер (буржуазний класицизм).

Від холодного, аристократичного ампіру бідермайер успадкував основні принципи побудови й лаконізм. Буржуазній свідомості відповідали такі стильові форми, у яких домінувала практичність. Холодна гордовитість, помпезність і багатство були для бідермайера чужими. У буржуазному житлі не міг проявитися й фальшивий пафос ампіру. Критерієм корисності побутових речей, меблів вважалися перш за все такі якості, як міцність, доброякісність, зручність (Simon Yates. 1988: 115). Тому бездоганна столярна робота доцільність й дешевизна, виявляють економічний чинник розвитку формотворення меблів. Провідними центрами меблевого виробництва цієї епохи були Лондон, Берлін і Відень (Мухіна Н., 2003: 242-243).

Ніколи ще меблі не були вільними від архітектурних форм та декору. Бідермайер враховував ергономічні чинники, відмовився від чітких тектонічних членувань, увів м'які згини спинок стільців, крісел і диванів, заокруглив жорсткі обриси профілів і кутів. Меблі тепер уже не предмети оздоби – своїми естетичними якостями вони зобов'язані, перш за все, вдало дібраним пропорціям, кольору й текстурі відкритого дерева та вдало підібраним кольору та малюнку шпалер. Тут проявляється загальна десята тенденція розвитку формотворення меблів – функція відповідає

їх призначенню. Доктор мистецтвознавства професор Селівачов М. Р. (Україна) назвав бідермайер фальстартом функціоналізму, провісником ар-деко.

Щодо морфологічної системи типології меблів, в епоху бідермайера найбільш розповсюдженими побутовими меблями були різноманітні шафи та комоди. Інтер'єр житла доповнювали вітрини, етажерки, кутові шафки, трюмо та неодмінні спінети (клавесини невеликого розміру).

Видові характеристики матеріалів та їх технічні ознаки в період бідермайера проявляються в фанеруванні навіть стрункіх ніжок та підлокітників крісел, стільців, диванів. Ніколи ще природна краса дерева не використовувалася такою мірою, як у цей час. На противагу ампіру меблеві майстри почали використовувати переважно світлі породи деревини: черешні, груші, клену, тополі, ясеню (Мухіна Н., 2003: 244). Інкрустація й інші декоративні техніки трапляються лише спорадично, переважно в оформленні дорогих виробів.

Архітектонічні, композиційні ознаки зовнішньої форми проявляються у корпусі меблевої одиниці що виготовлявся в простих геометричних формах; бічні стінки та дверцята робили або рамково-тахлевими, або суцільними. Траплялися сліди впливу архітектури у вигляді не дуже виражених, іноді схематично зроблених деталей карнизів, тимпанів, колонок або пілястр та гладких, дещо масивних опор. Типовою меблевою формою є невеличка шафа з однією стулкою. Про «велике століття» нагадують гнуті фасадні поверхні окремих предметів. Спинки, підлокітники та ніжки прикрашені різьбленими фігурками лебедів, грифонів, мотиви рогу достатку та рослинної гілки, усе це зазвичай у поєднанні з позолотою.

Стиль бідермайер, цей буржуазний варіант класицизму, протримався в європейському прикладному мистецтві до середини XIX ст.

Отже, на прикладі ампіру та його художньої течії бідермайеру об'єктивно виявилася одинадцята тенденція розвитку формотворення – змін ідейних засад в одному стилі меблів для різних соціальних формацій суспільства.

Висновки. В статті проведено аналіз історичної джерельної бази, яка стосується означеної тематики і грунтується на наукових розвідках зорієнтованих на висвітлення історичних аспектів становлення формотворчих процесів у меблевому виробництві, а також на висвітленні питань видозміни історичних стильових напрямків (формотворення, декор) і специфіки (нові матеріали, техніка їх обробки, типологічні особливості виготовлення нових зразків). Особливості розвитку дизайну меблів частково зорієнтовані на наявність стилістичних ознак, новітніх тенденцій еволюції стилів, окремих аспектів формотворення, декоративних технік оздоблення та питань проведення атрибуції. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що тенденції розвитку художнього формотворення меблів епохи класицизму й ампіру (сер. XVIII – 1 пол. XIX ст.) характеризуються класицистичним культурологічним впливом на розвиток формотворення меблів, економічними чинниками розвитку, успадкуванням кращих зразків меблевого формотворення, декору та художньо-декоративних технік різних цивілізацій, розвитком художньо-декоративних технік та оздоблення меблів новим декором, появою красивих екзотичних матеріалів, тенденцією компактності меблів, функціональній відповідності меблів їх призначенню та зміною ідейних засад в одному стилі меблів для різних соціальних формацій суспільства.

У той час особливо посилились тенденції, засновані на історико-культурних, технічних та естетичних ознаках, натомість тенденції зумовлені соціально-економічними чинниками дещо знизилися, також не проявилися у повній мірі екологічні та ергономічні тенденції. Ці ознаки були притаманні перехідному стилю, який завершував історію ремісничої доби та розпочинав історію промислового виробництва меблів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bridge Mark. Encyclopedia of Deskc. London, 1996. 128 p.
2. Даниленко В. Я. Дизайн: навч. посібник. Харків: ХДАДМ, 2003. 320 с.
3. Даниленко В. Я. Основи дизайну : навч. посібник. Київ: ІЗМН, 1996. 92 с.
4. King Constans. An Encyclopedia of Sofas. London, 1997. 180 p.
5. Мигаль С., Бугаєнко Я., Любченко В. Атрибуція меблів: навч. посібник. Львів: ЛЛТИ, 1991. 36 с.
6. Мигаль, С. П. Проектування меблів : навч. посібник. Львів : Світ, 1999. 216 с.
7. Мухіна Н. Історія меблів. Епохи та стилі. Київ: КНУКІМ, 2003. 284 с.
8. Möller Renate. Möbel. Munchen, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2005. 165 p.
9. Simon Yates. An Encyclopedia of Tables. London, 1999. 128 p.
10. Simon Yates. An Encyclopedia of Chairs. London, 1988. 128 p.
11. Словник з дизайну і ергономіки / за ред. В. О. Свірка. Київ: Український науково дослідний інститут дизайну та ергономіки, Спілка дизайнерів України 2009. 131 с.

REFERENCES

1. Bridge Mark. (1996) Encyclopedia of Deskc. London. 128 p.
2. Danylenko V. Ya. (2003) Dyzain: navchalnii posibnyk [Design: Study Guide]. Kharkiv: KhDADM. 320. [in Ukrainian].
3. Danylenko V. Ya. (1996) Osnovy dyzainu: navchalnii posibnyk [Fundamentals of Design]. Kyiv: IZMN. 92. [in Ukrainian].
4. King Constans. (1997) An Encyclopedia of Sofas. London, 180 p.
5. Myhal, S. Buhaienko Y. Liubchenko V. (1991) Atrybutsiia mebliv: navchalnii posibnyk [Furniture Attribution]. Lviv: Svit. 36. [in Ukrainian].
6. Myhal, S.P. (1999) Proektuvannia mebliv: navchalnii posibnyk [Furniture Design]. Lviv: Svit. 216. [in Ukrainian].
7. Mukhina N. (2003) Istoriia mebliv. Epokhy ta styli [History of Furniture. Epochs and Styles]. Kyiv: KNUKIM. 284. [in Ukrainian].
8. Möller Renate. (2005) Möbel. [Furniture.] Munchen, Berlin: Deutscher Kunstverlag. 165 p. [in German]
9. Simon Yates. (1999) An Encyclopedia of Tables. London. 128 p.
10. Simon Yates. (1988) An Encyclopedia of Chairs. London. 128 p.
11. Slovnyk z dyzainu ta ergonomiky. (2009) [Dictionary of Design and Ergonomics]. Za red. V.O. Svirka. Kyiv: Ukrainskyi naukovo doslidnyi Instytut dyzainu i ergonomiky. Spilka Dyzaineriv Ukrainy. 131. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 793.3:004.9
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-23

Юлія ТАРАНЕНКО,
orcid.org/0000-0002-1861-9720
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри хореографії та фітнесу
Бердянського державного педагогічного університету
(Запоріжжя, Україна) aspirant14ulianetta@gmail.com

Наталя КРИВУНЬ,
orcid.org/0000-0002-8112-7016
старший викладач кафедри хореографії та фітнесу
Бердянського державного педагогічного університету
(Запоріжжя, Україна) natashabk1410@gmail.com

СИНТЕЗ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА СТРАТЕГІЯ ІНТЕГРАЦІЇ ВІДЕОПРОЕКЦІЙ У СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР

У процесі дослідження авторами проаналізовано сучасні наукові підходи до інтеграції цифрових технологій у хореографічне мистецтво, зокрема можливості використання відеопроєкцій як складової сценічного простору. Розглянуто еволюцію взаємодії хореографії та мультимедійних засобів, що зумовлена процесами цифровізації культурного середовища та трансформацією традиційних форм сценічної комунікації. Досліджено, що застосування відеопроєкцій сприяє формуванню багатовимірного художнього середовища, у якому поєднуються пластика танцю і цифрові візуальні образи, що забезпечує поглиблення драматургії постановки та посилення її емоційно-естетичного впливу на глядача. У дослідженні використано комплекс взаємодоповнювальних наукових підходів, що забезпечують всебічне осмислення процесу синтезу хореографії та цифрових технологій, зокрема системний, культурологічний міждисциплінарний. Актуальність дослідження підтверджена необхідністю наукового осмислення балетмейстерських стратегій використання відеопроєкцій у сценічному просторі, що відповідає сучасним тенденціям розвитку міждисциплінарного мистецтва та потребам модернізації хореографічної практики й освіти. Наукова новизна роботи полягає в обґрунтуванні концептуальних засад інтеграції відеопроєкцій у сценічний простір як ефективної балетмейстерської стратегії, що забезпечує органічний синтез традиційних хореографічних форм із цифровими технологіями.

У результаті дослідження встановлено, що інтеграція відеопроєкцій у хореографічні постановки сприяє трансформації сценічного простору, розширенню художньо-виражальних можливостей танцю та підвищенню рівня залученості глядацької аудиторії. Використання цифрових технологій зумовлює формування нових професійних компетентностей балетмейстерів, зокрема цифрової та міждисциплінарної, що є необхідними для ефективної реалізації мистецьких проєктів у сучасному культурному контексті.

Ключові слова: *хореографія, цифрові технології, відеопроєкції, сценічний простір, балетмейстерська стратегія, мультимедійне мистецтво, цифровізація.*

Yuliia TARANENKO,
orcid.org/0000-0002-1861-9720
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Choreography and Fitness
Berdyansk State Pedagogical University
(Zaporizhzhia, Ukraine) aspirant14ulianetta@gmail.com

Natalia KRYVUN,
orcid.org/0000-0002-8112-7016
Senior Lecturer at the Department of Choreography and Fitness
Berdyansk State Pedagogical University
(Zaporizhzhia, Ukraine) natashabk1410@gmail.com

THE SYNTHESIS OF CHOREOGRAPHY AND DIGITAL TECHNOLOGIES: A CHOREOGRAPHIC STRATEGY FOR INTEGRATING VIDEO PROJECTIONS INTO THE STAGE SPACE

In this study, the authors analyse contemporary scientific approaches to the integration of digital technologies into the art of choreography, in particular the possibilities of using video projections as a component of the stage space. The evolution of the interaction between choreography and multimedia is examined, driven by the digitalisation of the cultural environment and the transformation of traditional forms of stage communication. It has been found that the use of video projections contributes to the formation of a multidimensional artistic environment in which the plasticity of dance and digital visual images are combined, thereby deepening the dramaturgy of the production and enhancing its emotional and aesthetic impact on the audience. The study employs a set of complementary scientific approaches that ensure a comprehensive understanding of the process of synthesising choreography and digital technologies, in particular systemic, cultural and interdisciplinary approaches. The relevance of the study is confirmed by the need for a scientific understanding of choreographic strategies for the use of video projections in the stage space, which corresponds to contemporary trends in the development of interdisciplinary art and the requirements for the modernisation of choreographic practice and education. The scientific novelty of this work lies in the justification of the conceptual foundations for integrating video projections into the stage space as an effective choreographic strategy that ensures the organic synthesis of traditional choreographic forms with digital technologies.

The research has established that the integration of video projections into choreographic productions contributes to the transformation of the stage space, the expansion of the artistic and expressive possibilities of dance, and an increased level of audience engagement. The use of digital technologies necessitates the development of new professional competencies among choreographers, particularly digital and interdisciplinary skills, which are essential for the effective realisation of artistic projects within the contemporary cultural context.

Key words: *choreography, digital technologies, video projections, stage space, choreographic strategy, multimedia art, digitalisation.*

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку хореографічного мистецтва характеризується активним впливом технологічного прогресу, що зумовлює трансформацію традиційних підходів до створення сценічних постановок. Інтеграція цифрових технологій у мистецьку практику відкриває нові можливості для розширення виражальних засобів танцю, формування інноваційних сценічних форм і посилення взаємодії між виконавцем та глядачем (Агафонова, 2021). У цьому контексті особливого значення набуває синтез хореографії і мультимедійних рішень, зокрема використання відеопроєкцій як елементу сценічного простору. Аналіз наукових досліджень дозволяє зробити висновки, що інноваційні технології, такі як мультимедійні та 3D-проєкції, віртуальна (VR) і доповнена реальність (AR), технології motion capture та штучного інтелекту, дедалі активніше впроваджуються у хореографічну практику. Вони змінюють традиційні підходи до постановки вистав, сценографії, освітлення і візуального супроводу, сприяючи створенню нових художніх образів і розширенню меж сценічного простору. Завдяки цифровим засобам хореографічна дія виходить за межі фізичної сцени, формуючи багатовимірне середовище, у якому танцівник взаємодіє не лише з матеріальними об'єктами, а й з віртуальними елементами.

Попри значний інтерес митців до використання цифрових технологій, проблема їх системної інтеграції у балетмейстерську діяльність залишається недостатньо дослідженою. Зокрема, потребує наукового осмислення питання розроблення ефективних балетмейстерських стратегій використання відеопроєкцій, які б забезпечували гармонійне поєднання пластичної виразності танцю з візуаль-

ними ефектами, не затьмарюючи хореографічний зміст. Актуальними залишаються питання переосмислення ролі сценічного простору, трансформації функцій балетмейстера як режисера мультимедійної взаємодії, а також формування нових професійних компетентностей, необхідних для роботи в умовах цифрового середовища. Синтез хореографії та відеопроєкцій потребує міждисциплінарного підходу, що поєднує мистецтвознавчі, педагогічні і технологічні аспекти, забезпечуючи цілісність художнього задуму та його ефективну реалізацію.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового обґрунтування балетмейстерських стратегій інтеграції відеопроєкцій у сценічний простір, що сприятиме розширенню художньо-виражальних можливостей хореографії, удосконаленню практики створення сучасних танцювальних постановок і підвищенню якості мистецької освіти в умовах цифрової трансформації культурного середовища.

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні та комплексному аналізі балетмейстерських стратегій інтеграції відеопроєкцій у сценічний простір як ефективного засобу синтезу хореографії та цифрових технологій, що сприяє розширенню художньо-виражальних можливостей танцю та трансформації сучасних сценічних практик.

Аналіз досліджень. Міждисциплінарний аналіз процесів інтеграції технологій віртуальної та доповненої реальності у хореографічне мистецтво представлений у наукових працях О. Тіщенка, В. Волчукової, О. Барабаш та В. Алтухова. Дослідження цих учених ґрунтуються на поєднанні мистецтвознавчих, педагогічних і технологічних підходів, що дозволяє комплексно осмислити трансформацію традиційних форм сценічного мистецтва під впливом цифровізації. У їхніх роботах висвітлюються можливості VR та AR як інноваційних інструментів розширення художньо-виражального потенціалу танцю, моделювання інтерактивного сценічного простору та посилення комунікації між виконавцем і глядачем. Сучасні науковці та практики дедалі активніше звертаються до дослідження проблеми інтеграції цифрових технологій у хореографічне мистецтво, що свідчить про її актуальність та міждисциплінарний характер. Зокрема, у працях І. Герц простежується ґрунтовний аналіз взаємодії сучасного танцю з новітніми технологіями, де акцентується увага на трансформації художньо-виражальних засобів, розширенні сценічного простору та зміні форм комунікації між виконавцем і глядачем. Дослідниця розглядає цифрові інструменти як чинник оновлення хореографічної мови, що сприяє появі нових естетичних форм і підходів до створення танцювальних постановок. Водночас О. Жук у своїх наукових і практичних розвідках обґрунтовує інноваційні методи та підходи в хореографічній освіті й постановочній діяльності. Її дослідження спрямовані на впровадження сучасних педагогічних технологій, використання мультимедійних засобів і цифрових ресурсів у процесі професійної підготовки майбутніх хореографів та балетмейстерів.

Проблематика балетмейстерської діяльності хореографа посідає важливе місце в сучасному мистецтвознавчому та педагогічному дискурсі. Значний внесок у її теоретичне осмислення та практичне обґрунтування зробили такі науковці, як О. Мартиненко, Л. Андрошук, О. Лань, В. Грек та інші.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва взаємодія традицій та інновацій набуває якісно нового змісту, що зумовлено не лише активним розвитком різноманітних танцювальних стилів і напрямів, а й тенденціями до стилізації і контамінації хореографічних форм. Водночас визначальним чинником трансформації мистецької практики стає безпрецедентний рівень інтеграції цифрових технологій у всі сфери людської діяльності, включаючи сценічне мистецтво. Цифровізація культурного простору сприяє переосмисленню традиційних підходів до створення хореографічних постановок, розширюючи можливості художньої виразності та формуючи нові моделі сценічної комунікації. Використання мультимедійних засобів, зокрема відеопроєкцій, 3D-візуалізацій, віртуальної та доповненої реальності, технологій motion capture і штучного інтелекту, забезпечує створення багатовимірного сценічного середовища, у якому пластична мова танцю взаємодіє з цифровими образами, посилюючи емоційно-смислове наповнення вистави. Особливої значущості набуває діяльність балетмейстера як режисера мультимедійного сценічного простору, здатного забезпечити органічний синтез хореографічного тексту та цифрових візуальних елементів. Інтеграція відеопроєкцій не лише трансформує сценографію, а й змінює принципи організації сценічної дії, відкриваючи нові можливості для інтерпретації художнього задуму, моделювання простору та часу, а також посилення взаємодії з глядацькою аудиторією. Сфокусовано увагу на доцільності вважати сформовану тенденцію інтеграції новітніх медіатехнологій у хореографічне мистецтво важливим чинником його

подальшого розвитку й оновлення художньо-виражальних засобів. Активне впровадження цифрових інструментів, зокрема відеопроєкцій, мультимедійних інсталяцій і 3D-візуалізацій, стимулює трансформацію сценічної мови танцю, забезпечуючи нові можливості для інтерпретації традиційних форм і створення інноваційних балетмейстерських рішень. Хореографічне мистецтво зберігає свої ключові соціокультурні функції, серед яких особливе місце посідає популяризація культурної спадщини та національної ідентичності.

В результаті проведеного педагогічного дискурсу, який базувався на основі аналізу наукових джерел та саморефлексії досвіду (Бойко, 2022; Герц, 2023), встановлено, що інноваційні технології у хореографічному мистецтві характеризуються сукупністю взаємопов'язаних ознак, які визначають трансформацію традиційних підходів до створення та сприйняття сценічних постановок. Передусім, однією з ключових характеристик є *інтерактивність*, що проявляється у здатності танцівників взаємодіяти з технологічними системами в режимі реального часу. Така взаємодія забезпечує синхронізацію пластичної мови руху з цифровими візуальними або звуковими ефектами, формуючи цілісне мультимедійне сценічне середовище. Не менш важливою ознакою є *динамічність*, яка передбачає можливість оперативної трансформації сценічного простору та візуальних ефектів під час виконання хореографічної композиції. Завдяки цьому сценічна дія набуває багатовимірності, а художній задум балетмейстера реалізується через змінні просторово-часові параметри. Ще однією суттєвою характеристикою виступає *візуальне розширення*, що полягає у використанні цифрових технологій для створення нових художніх образів і символічних смислів. Застосування відеопроєкцій, 3D-візуалізацій та інших мультимедійних засобів дозволяє виходити за межі традиційної сценографії, збагачуючи естетичну виразність танцю. Крім того, інноваційні технології забезпечують активне залучення глядацької аудиторії, що проявляється у формуванні інтерактивних форматів взаємодії між сценою та публікою. Використання сенсорних, мережевих і мультимедійних рішень сприяє перетворенню глядача з пасивного спостерігача на активного учасника мистецького процесу, посилюючи емоційний та комунікативний ефект сценічної дії.

Автори дослідження (Герц, Мікулінська, Лісовська, 2025) зазначають, що інтеграція інноваційних цифрових технологій суттєво розширює можливості консервації, реконструкції та репрезентації хореографічної спадщини. Використання 3D-сканування, багаторакурсної відеофіксації, цифрового архівування та імерсивних VR-середовищ забезпечує високоточну кінематичну фіксацію танцювальних композицій, дозволяючи здійснювати їх віртуальну реконструкцію та подальшу репрезентацію в науково-освітньому й мистецькому просторі. Такі підходи сприяють формуванню цифрових репозитаріїв хореографічної спадщини, що гарантує довготривале збереження нематеріальних культурних цінностей і забезпечує можливості для їх подальшого дослідження та інтерпретації. Цифрові інструменти також виступають ефективним механізмом реалізації принципів інклюзивності і безбар'єрного доступу до хореографічної діяльності. Застосування онлайн-платформ, адаптивних інтерфейсів, асистивних технологій і віртуальних навчальних середовищ розширює участь осіб з обмеженими фізичними можливостями у творчих, освітніх і виконавських процесах. Це сприяє формуванню інклюзивного мистецького середовища, у якому забезпечується рівний доступ до художнього самовираження та професійної самореалізації. Так, зокрема автори І. Герц, О. Мікулінська, Н. Лісовська у своєму дослідженні «Сучасні виміри народно-сценічної хореографії: діалог культурних традицій і цифрових інновацій» зазначають: «Інтеграція технологій доповненої реальності у сценографічний дизайн та хореографічну практику істотно розширює художньо-виражальний потенціал танцю, створюючи нові можливості для креативної самореалізації виконавців. Використання AR забезпечує формування гібридного сценічного середовища, у межах якого фізична пластика танцівників органічно поєднується з цифровими візуальними елементами, що сприяє дослідженню нових вимірів сценічної експресії (Тіщенко, Волчукова, Барабаш, Алтухов, 2025). Поєднання автентичної танцювальної лексики з віртуальними об'єктами дозволяє розширити межі сценічних технік, забезпечуючи синергію матеріального та цифрового компонентів. Застосування AR уможливлює інтеграцію віртуального реквізиту, цифрових декорацій та спеціальних ефектів, що підсилюють драматургію та символічну насиченість постановки. Зокрема, танцівники можуть взаємодіяти з віртуальними природними феноменами (дощ, сніг, вітер) або з міфологічними персонажами, що є особливо доречним у хореографічних композиціях, побудованих на основі української календарно-обрядової традиції. Така імерсивна візуалізація сприяє поглибленню семантичного змісту сценічної дії, посилює емоційний вплив на глядача та забезпе-

чує багатошаровість художнього наративу» (Герц, Мікулінська, Лісовська, 2025).

Технологічна трансформація хореографії зумовлює глибинні зміни її онтологічних і семіотичних характеристик, впливаючи на зміст, форму та способи комунікації з аудиторією. Цифрові технології функціонують як каталізатор інноваційних художніх практик, забезпечуючи мультимодальність сценічного висловлювання, трансформацію сценічної просторовості і розширення перформативних можливостей танцю. У результаті хореографічне мистецтво постає як динамічна міждисциплінарна система, здатна ефективно реагувати на соціокультурні виклики сучасності та генерувати нові вектори креативного розвитку.

Аналіз результатів сучасних наукових досліджень (Доценко, Ван Чжен, 2023; Герц, 2023) дає можливість зробити висновок, що ефективна інтеграція відеопроєкцій у хореографічне мистецтво потребує не лише вдосконалення технічних параметрів їх використання, але й розроблення ґрунтовних методологічних засад художньо доцільного застосування. Йдеться про формування цілісної концепції балетмейстерської діяльності, у межах якої цифрові візуальні засоби функціонують як органічний компонент сценічної драматургії, а не як допоміжний декоративний елемент. Такий підхід забезпечує гармонійний синтез пластичної мови танцю, музичного супроводу та мультимедійного контенту, сприяючи створенню цілісного художнього образу. Реалізація зазначених положень передбачає модернізацію системи професійної підготовки майбутніх хореографів і балетмейстерів. Зокрема, актуалізується необхідність формування цифрової, медіа- та міждисциплінарної компетентностей, що охоплюють здатність працювати з програмним забезпеченням для створення відеоконтенту, розуміння принципів сценографії та світлодизайну, основ мультимедійної режисури, а також навички співпраці з фахівцями суміжних галузей – програмістами, дизайнерами, звукорежисерами та інженерами. Важливим аспектом є розвиток креативного та критичного мислення, що дозволяє майбутнім митцям здійснювати обґрунтований вибір технологічних рішень відповідно до художнього задуму постановки. Інтеграція анімованих персонажів і 3D-моделей у хореографічні постановки постає однією з провідних тенденцій розвитку сучасного сценічного мистецтва, що відображає процеси цифровізації культурного простору. Застосування таких візуальних засобів сприяє формуванню нових естетичних парадигм, у межах яких цифрові образи функціонують як рівноправні партнери танцівників, беручи участь у розгортанні сценічної драматургії та композиційної структури вистави.

Використання технологій 3D-моделювання та анімації, інтегрованих через відеопроєкції, забезпечує створення гібридного сценічного середовища, у якому поєднуються фізичний і віртуальний простори. Така взаємодія дозволяє реалізовувати хореографічні дії як у реальному часі, так і у форматі синхронної взаємодії з цифровими об’єктами, що відкриває широкі можливості для моделювання абстрактних, символічних або фантастичних композицій. У результаті відбувається трансформація традиційних уявлень про сценічний простір, де межі між матеріальною реальністю та художньою віртуальністю стають умовними. Залучення анімованих персонажів і 3D-візуалізацій сприяє поглибленню семантичного та емоційного наповнення постановок, підсилює їхню образну виразність і розширює можливості інтерпретації художнього задуму балетмейстера. Такий підхід дозволяє створювати багатошарові сценічні наративи, у яких цифрові елементи не лише доповнюють, а й активно формують змістовну структуру вистави.

Водночас принципове значення має забезпечення балансу між технологічними інноваціями і збереженням естетичних і культурних традицій. Використання відеопроєкцій повинно сприяти поглибленню змісту хореографічного твору, актуалізації національної культурної спадщини та її сучасній інтерпретації, не порушуючи автентичності танцювальної лексики. Методологічно обґрунтоване застосування цифрових технологій виступає необхідною умовою сталого розвитку хореографічного мистецтва в умовах цифровізації культурного простору та формування нових балетмейстерських стратегій сценічної творчості.

Висновки. У процесі дослідження авторами встановлено, що синтез хореографії та цифрових технологій, зокрема інтеграція відеопроєкцій у сценічний простір, виступає ефективною балетмейстерською стратегією, яка суттєво розширює художньо-виражальні можливості танцю і трансформує традиційні підходи до постановочної діяльності. Використання відеопроєкцій забезпечує формування багатовимірного сценічного середовища, у якому відбувається органічна взаємодія пластичної мови руху з цифровими візуальними образами. Це сприяє поглибленню драматургії вистави, посиленню емоційного впливу на глядача та створенню нових форм сценічної комунікації. Дослідження підтвердило, що застосування цифрових технологій у хореографії зумовлює зміну ролі балетмейстера, який постає

не лише як постановник танцю, а й як режисер мультимедійного простору, здатний інтегрувати мистецькі і технологічні компоненти в єдину художню концепцію. Встановлено, що ефективність використання відеопроєкцій залежить від узгодженості хореографічного тексту, музичного супроводу та візуального контенту, що забезпечує цілісність сценічного образу і гармонійність його сприйняття. До того ж, взявши до уваги своєрідність досліджуваного конструкту, принципово важливо не лише вдосконалювати технічні аспекти використання відеопроєкцій, але й розробляти методологічні засади їх художньо доцільного застосування. Це передбачає формування у майбутніх хореографів цифрових і міждисциплінарних компетентностей, необхідних для роботи в умовах цифровізації мистецького простору, а також забезпечення балансу між технологічними інноваціями та збереженням естетичних і культурних традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонова І.О. Інновації в сучасному мистецтві: виклики та перспективи. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 112–118.

2. Бойко І.Г. Інноваційні підходи до хореографії в епоху цифрової культури. *Театр і кіно: історія, теорія, практика.* 2022. Вип. 8. С. 122–128.

3. Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 58–63.

4. Герц І., Мікулінська О., Лісовська Н. Сучасні виміри народно-сценічної хореографії: діалог культурних традицій і цифрових інновацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. Вип. 3. С. 212-217. DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344416

5. Доценко С., Ван Чжен. Імерсивні технології: симбіоз цифрових технологій та мистецтва. *Новий колегіум*. 2023 (110). № 2.

6. Попова А.О. Впровадження VR та AR у сучасні хореографічні постановки. *Культура і мистецтво в сучасному світі*. 2022. Вип. 33. С. 104–110.

7. Тіщенко О., Волчукова В., Барабаш О., Алтухов В. Вплив VR і AR на хореографічне мистецтво: між традицією та цифровою трансформацією. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*. 2025. С. 82–86

REFERENCES

1. Ahafonova I.O. (2021). Innovatsii v suchasnomu mystetstvi: vyklyky ta perspektyvy [Innovations in Contemporary Art: Challenges and Prospects]. Mystetstvoznavchi zapysky. Vyp. 39. S. 112–118. [in Ukrainian]

2. Boiko I.H. (2022). Innovatsiini pidkhody do khoreohrafii v epokhu tsyfrovoi kultury [Innovative Approaches to Choreography in the Age of Digital Culture]. Teatr i kino: istoriia, teoriia, praktyka. 8. 122–128. [in Ukrainian]

3. Herts I. I. (2023). Suchasnyi tanets i novitni tekhnolohii: hrani vzaiemodii [Contemporary Dance and New Technologies: Facets of Interaction]. Mystetstvoznavchi zapysky : zb. nauk. pr. 43. 58–63. [in Ukrainian]

4. Herts I., Mikulinska O., Lisovska N. (2025). Suchasni vymiry narodno-stsenichnoi khoreohrafii: dialoh kulturnykh tradytsii i tsyfrovykh innovatsii [Contemporary Dimensions of Folk Stage Choreography: A Dialogue between Cultural Traditions and Digital Innovation]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 3. 212-217. DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344416[in Ukrainian]

5. Dotsenko S., Van Chzhen. (2023). Imersyvni tekhnolohii: symbioz tsyfrovykh tekhnolohii ta mystetstva [Immersive technologies: a symbiosis of digital technologies and art]. Novyi kolehium. 110. № 2. [in Ukrainian]

6. Popova A.O. (2022). Vprovadzhennia VR ta AR u suchasni khoreohrafichni postanovky [The introduction of VR and AR into contemporary choreographic productions]. Kultura i mystetstvo v suchasnomu sviti. 33. 104–110. [in Ukrainian]

7. Tishchenko O., Volchukova V., Barabash O., Altukhov V. (2025). Vplyv VR i AR na khoreohrafichne mystetstvo: mizh tradytsiieiu ta tsyfrovoiu transformatsiieiu [The impact of VR and AR on choreographic art: between tradition and digital transformation]. Pedahohichni innovatsii: idei, realii, perspektyvy. 82–86 [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 16.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 72.025.4
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-24

Максим ТЕРЕХОВ,
orcid.org/0000-0001-7811-1294
Ддоктор філософії,
старший викладач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтв
Харківської державної академії дизайну та мистецтв
(Харків, Україна) maxim.olegovich1991@gmail.com

Василь КАРПІВ,
orcid.org/0000-0002-1297-8829
доктор філософії, Член нацвиконкому ICCROM Ukraine,
майстер виробничого навчання
Комунального закладу Львівської обласної ради «Львівський фаховий коледжу декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша»
(Львів, Україна) vasylkarpiv@gmail.com

РЕСТАВРАЦІЯ ТА ПРОТИАВАРІЙНІ ЗАХОДИ НА ФАСАДІ БУДІВЛІ «GRAND HOTEL» У МІСТІ ЛЬВОВІ

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю збереження та вивчення архітектурних об'єктів доби історизму, що формують історичне середовище центральної частини Львова. Одним із визначних прикладів такої архітектури є ***будівля «Ґранд-готелю»****, яка зведена за проєктом архітекторів Еразма Германтника та Зиґмунта Кендзерського зі скульптурним оздобленням Леонарда Марконі. Споруда становить значну мистецьку й історико-культурну цінність як зразок поєднання архітектури пізнього історизму з елементами необароко та ранніх модерних тенденцій кінця XIX століття.*

Упродовж свого існування будівля зазнала численних функціональних і конструктивних трансформацій, зокрема перепланувань першого поверху у 1930-х роках та часткових ремонтів у радянський період, що призвело до втрати окремих елементів первісного оздоблення. З огляду на наведені факти проведення наукового дослідження й реставраційних робіт мало на меті часткове відновлення автентичного вигляду фасаду та збереження історико-художньої цілісності об'єкта.

У 2023 році команда реставраційного бюро KARP restorer провела дослідження та реставрацію фасаду ***«Ґранд-готелю».*** *Методологічна основа дослідження ґрунтується на поєднанні натурних, лабораторних і архівних методів аналізу. У процесі роботи виконано стратиграфічне дослідження тинькових і поліхромних шарів, макро- та мікрофотографування, фотофіксацію стану поверхонь, а також порівняльний аналіз із історичними фотоджерелами та проєктними кресленнями кінця XIX століття. Застосування комплексного підходу дозволило виявити ступінь збереженості автентичних матеріалів, визначити особливості технології їх виготовлення та встановити первісну колористичну концепцію фасаду, а також видалити сліди попередніх некваліфікованих спроб ремонту фасаду. Результати дослідження мають значення не лише для практики реставрації окремої пам'ятки, але й для ширшого вивчення архітектури львівського історизму та проблем збереження міської забудови кінця XIX – початку XX століття. Повернення будівлі «Ґранд-готелю» її автентичного вигляду сприяє формуванню цілісного історико-культурного образу Львова та підкреслює важливість збереження архітектурної спадщини як складової національної ідентичності.*

Ключові слова: *Львів, Ґранд-готель, історизм, необароко, реставрація, стратиграфічний аналіз, поліхромія, архітектурна спадщина.*

Maksym TEREKHOV,
orcid.org/0000-0001-7811-1294
PhD,
Senior Lecturer at the Department of Restoration and Expertise of Artworks
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) maxim.olegovich1991@gmail.com

Vasyl KARPIV,
orcid.org/0000-0002-1297-8829
PhD, Member of ICCROM Ukraine National Committee,
Master of Industrial Training
Lviv Professional College of Decorative and Applied Arts named after I. Trush
(Lviv, Ukraine) vasylkarpiv@gmail.com

RESTORATION AND EMERGENCY STABILIZATION MEASURES ON THE FAÇADE OF THE "GRAND HOTEL" BUILDING IN THE CITY OF LVIV

The relevance of this research topic is determined by the necessity to preserve and study architectural objects of the Historicist period that shape the historical environment of the central part of Lviv. One of the most significant examples of such architecture is the building of the Grand Hotel Lviv, constructed according to the design of architects Erazm Harmatnik and Zygmunt Kędzierski, with sculptural decoration by Leonard Marconi. The building holds significant artistic and historical-cultural value as an example of the combination of Late Historicist architecture with elements of Neo-Baroque and early modern tendencies of the late nineteenth century.

Throughout its existence, the building has undergone numerous functional and structural transformations, including the redesign of the ground floor in the 1930s and partial renovations during the Soviet period, which led to the loss of certain elements of the original decoration. In view of this, conducting scholarly research and restoration work aimed to restore the authentic appearance of the facade and preserve the historical and artistic integrity of the monument.

In 2023, the team of the KARP restorer restoration bureau undertook research and restoration of the facade of the Grand Hotel. The methodological basis of the research is grounded in a combination of on-site, laboratory, and archival methods of analysis. During the work process, stratigraphic investigations of plaster and polychrome layers were carried out, along with macro- and micro-photography, photographic documentation of surface conditions, and comparative analysis with historical photographs and late nineteenth-century design drawings. The application of a comprehensive approach made it possible to determine the degree of preservation of authentic materials, identify the technological characteristics of their production, and establish the original coloristic concept of the facade.

The results of the research are significant not only for the practical restoration of this particular monument, but also for the broader study of Lviv's Historicist architecture and the preservation issues of urban development from the late nineteenth to early twentieth centuries. Restoring the authentic appearance of the Grand Hotel building contributes to shaping a coherent historical and cultural image of Lviv and emphasizes the importance of preserving architectural heritage as a component of national identity.

Key words: *Lviv, Grand Hotel, Historicism, Neo-Baroque, restoration, stratigraphic analysis, polychromy, architectural heritage.*

Вступ. Фасад будівлі «Grand Hotel» у Львові є однією з найвиразніших пам'яток архітектури доби сецесії, однак протягом XX століття він неодноразово зазнавав неякісних ремонтно-реставраційних втручань, що спричинили втрату частини автентичного декоративного оздоблення та спаплюження форми об'єму у деяких зонах декору. Під час попередніх ремонтів було застосовано невідповідні матеріали – цементні розчини, пінопластові вставки, гіпсові доповнення, що суперечать фізико-хімічним властивостям оригінальних матеріалів фасаду. Внаслідок цього спостерігається шпаклювання авторських форм, спотворення фактури балясин, часткове руйнування рослинного орнаменту, деформації аттика, а також численні тріщини та осипання поліхромного шару. Особливу загрозу становить руйнація центральної частини аттика та балконних конструкцій, спричинена замоканням, корозією металевого каркасу та відшаруванням штукатурки виконана «роман-цементом». Це не лише зумовлює втрату естетичної цілісності пам'ятки, а й створює ризик подальшої деструкції конструктивних елементів фасаду.

Таким чином, постає необхідність у проведенні ґрунтовного, комплексного дослідження технічного стану фасаду, стратиграфії покриттів, аналізу попередніх втручань та розроблення науково обґрунтованих методів реставрації із залученням сучасних технологій фіксації, діагностики та консервації.

Матеріали та методи. В Україні існує немало наукових публікацій та методичних рекомендацій,

які присвячені темі реставрації, ремонту чи відновлення фасадів будівель та архітектурної спадщини. Одні з таких є реставратори Дмитро Гончаренко та Даніель Чибаров досліджують ремонт і відновлення фасадів історичних будівель міста Харкова (Гончаренко, Чибаров, 2018: 45-50), (Бевз, 2003). Дослідники Олена Сідорова і Марія-Юлія Сідорова аналізують збереження архітектурно-декоративної пластики фасадів кінця XIX початку XX ст. у Києві (Волошинець, Бевз, 2017), (Консервація і реставрація : методичний посібник, 2023: 354). Архітектуру Львова досліджували автори С. М. Лінда та О. Пекарчук аналізують фасади багатоквартирних будинків Львова рубежу XIX–XX століть, їх зміни, збереження і реставрацію (Реставраційні, консерваційні та ремонтні роботи на пам'ятках культурної спадщини, 2004: 94), (Левицький, 2012: 15-23), (Zdetovetska, Kovalska, 2022 P. 45-52). А також автор С. Осипов розглядає сучасні технології та методи реставрації пам'яток архітектури які включають роботу над фасадами архітектурної спадщини України.

Ґранд-Готель' (1892-1893, арх. Еразм Германтник, Зигмунт Кендзерський, ск. Леонард Марконі, ; 1930-і рр. перепланування першого поверху). Історизм (необароко). Будинок у ряді вуличної забудови на західній стороні центрального проспекту міста. Складав єдиний комплекс з пасажем Гаусмана (тепер – проїзд Крива Липа). Після Другої світової війни тут спочатку був готель "Львів", а пізніше "Верховина". Проектні роботи з реставрації та реконструкції будинку проведено в 1991–1992 рр. (Левицький, 2018: 112-118).

Ґранд-готель побудований 1892–1893 рр. як готель на замовлення Єфроніма Гаусмана за проектом архітектора Еразма Германтніка. Архітектор не встиг закінчити будівництво. Після смерті Е. Германтніка в 1893 р. будівельні роботи продовжував архітектор Зиґмунт Кендзерський. Скульптури (могутні фігури атлантів) виконані скульптором Леонардом Марконі (1893 р.). Готель відкрито у грудні 1893 р. На першому поверсі готелю містилися раніше крамниці, зокрема художній салон Яна Бромільського з меблями роботи Франциска Тенеровича. На верхніх поверхах розташовувалися 48 готельних номерів і ресторан. Разом з пасажем Гаусмана (тепер проїзд Крива Липа), побудованим в 1893–1895 рр., Гранд-готель складав єдиний комплекс. В 1893 р. готель отримав електричне освітлення і вважався за рівнем комфорту одним з найкращих у Львові. 25.11.1894 р. львівські шахісти провели установчі збори, на яких створили Львівський шаховий клуб (Мельник, 2018).

Після Другої світової війни тут спочатку був готель "Львів", а пізніше "Верховина". Проектні роботи з реставрації та реконструкції будинку проведено в 1991–1992 рр. Вестибюль прикрашає вітраж "Галичина", виконаний Григорієм Комським (1992 р.). Нині Гранд-готель – один з найбільш комфортабельних готелів Львова, він об'єднаний з сусіднім будинком № 11 (для використанням першого поверху будинку під ресторан), зведеним у 1882–1884 рр. як готель "Центральний" (проект арх. Еммануїла Галля).

Результати. Основна частина фасаду зроблена з роман-цементу це чотириповерховий, з мансардним поверхом горища, у плані – Г-подібний. Композиція фасаду – центральноосьова. Фасад у нижніх ярусах рустований, у верхніх – членований пілястрами, над карнизом завершений аттиковою балюстрадою. Вікна арочної та прямокутної форми, в обрамленнях, на мансарді – люкарни, на першому поверсі – вітрини. Центральну вісь акцентує балкон зі скульптурами атлантів (скульпт. Л. Марконі). Внутрішнє планування коридорне, з двостороннім розміщенням номерів. В інтер'єрах зберігся ліпний декор. Зразок архітектури доби пізнього історизму.

Візуальні дослідження верхньої частини фасаду показали наступні результати, а саме: втрати центральної частини аттика та карнизу, минулі реставраційно-ремонтні роботи низької якості, спостерігається відлущення фарбового шару по всьому периметру фасаду; значна кількість тріщин різного характеру на багатьох ділянках, осипання шпаклівки та реставраційних вставок по всьому периметру верхньої частини фасаду від попереднього ремонту (рис. 1, 2).

Попередні реставраційні вставки виконані ймовірно цементним розчином та пінопласту в деяких зонах. Майстри намагались цементним розчином повторити втрачену фактурну круглу форму балясин. Результатом таких дій стало спаплюження авторської форми та фактурних елементів на балясинах у верхній частині фасаду. Виявлено втрату частини фактурного рослинного орнаменту у вигляди квітки на верхній частині фасаду, яка розташована на боковій стіні люкарни. Спостерігається значна кількість деструктивних тріщин до цегляної основи, а також на балясинах до металевого каркасу відповідної конструкції. На кронштейнах незначні дрібні тріщини. Карнизи мають часткову деформацію та не значні тріщини.

Значної руйнації зазнав аттик, який знаходиться у центральній частині фасаду. Спостерігається деформація дерев'яного каркасу та деструкція металевих кріплень у правій частині аттика. Пере-

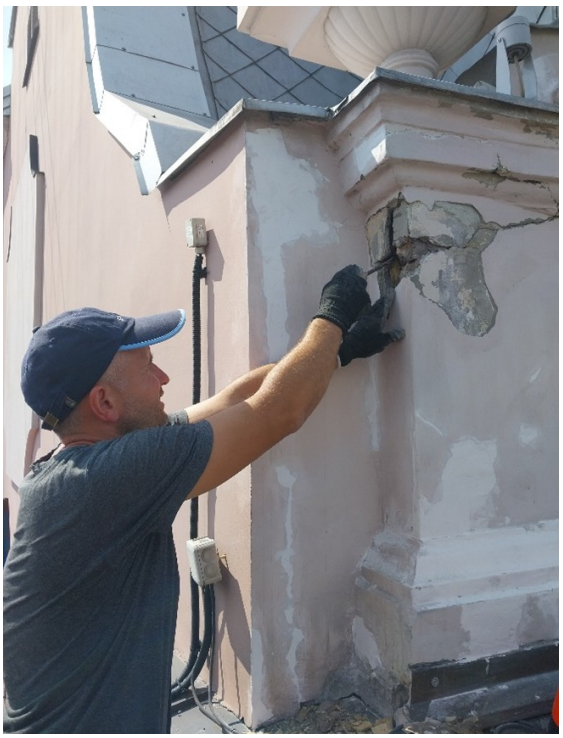


Рис. 1. Демонтаж аварійних зон на верхній частині фасаду

Рис. 2. Фрагментарний вигляд декоративного оздоблення фасаду після демонтажу аварійних зон

лічені фактори стали основними причинами руйнації центральної частини аттика фасаду. Виявлено розгерметизацію з'єднань металу та стіни фасаду, який розташований зверху на аттику. Спостерігаються невеликі отвори у фасаді, які знаходяться біля верхніх частин вікон, скоріш за все ці отвори слугували для монтажу прикрас готелю.

У центральній частини фасаду розташовано три балкони, які знаходяться у незадовільному стані. На нижній частині балконів виявлено замокання, які проникли у каркас основи конструкції. За рахунок недотримання технологій попередніх ремонтних робіт виявлено замокання підлоги на плитці в середині балконів, в результаті чого по швах плитки проникла волога та з часом руйнувався каркас балкону. Спостерігається значні осипи та лущення фарбового шару (рис. 3, 4).

Спостерігається значні втрати елементів балясин у нижній частині балкону. Металевий каркас в середині балкону частково деформований та покритий шаром іржі. Встановлено значні тріщини та відлущення структури автентичної поліхромії, а саме: «роман-цементу» до металевого каркасу балкону. Виявлено пилове забруднення на поверхні двох атлантів, які розташовані під центральним балконом.

На нижній частини фасаду також розташовано три балкони, але вже меншого розміру, які знаходяться у незадовільному стані. Візуальні дослідження нижньої частини фасаду показали наступні результати, а саме: виявлено замокання на плитці в середині балконів, в результаті чого по швах плитки проникла вода та з часом руйнувався каркас балкону та структура основи що також призвело до відставання кам'яної плитки від підлоги. Виявлено значні горизонтальні тріщини, які доходять до основи балкону, відлущення фарбового шару та реставраційної шпаклівки від попереднього ремонту.

Виявлено незначні тріщини на гіпсових балясинах, які знаходяться під нижніми балконами. Спостерігається часткова руйнація та відставання від основи реставраційної шпаклівки від попереднього некваліфікованого ремонту, значне лущення фарби та тріщини по периметру балкону, що приводять до аварійного стану цих балконів.

На початку консерваційно-реставраційних заходів проведено детальну фото-фіксацію всього фасаду. Першим етапом реставраційних робіт стало усунення механічним шляхом залишків пізніших фарбових нашарувань, яке проводилось за допомоги шпателів та мастихінів різних розмірів. Виконано видалення та демонтаж пізніших гіпсових та цементних вставок від попередніх ремонтних робіт. Відповідні роботи проводились за допомогою скальпеля та шпателів різних розмірів.

Укріплення деструктованого шару «роман-цементу» в залежності від ступеня руйнування

Рис. 3. Фрагментарний вигляд декоративного оздоблення центрального балкону після демонтажу аварійних зон

Рис. 4. Фрагментарний вигляд балясин центрального балкону після демонтажу аварійних зон

застосовані різні підходи, використовували: Ledan ТС-1, етиловий спирт та дистильовану воду в якому розчинялась суха суміш. В укріплюючий розчини додано антисептик – 1% розчин Prewentol R-80. Перед укріпленням відставань штукатурки від основи, виявлених методом простукування, у даних ділянках ручним дрилем виконано невеликі отвори та за допомогою ін'єкцій було прочищено їх порожнини від пилу і піску. Після чого шприцом підведено водний розчин клею LedanTC-1 plus, попередньо зволоживши ділянку 30% розчином етилового спирту, до повного заповнення ним порожнин відставань штукатурки від основи та його закріплення. Для запобігання витікань клею LedanTC-1 plus з тріщин та щелин у структурі тиньку їх закривали синтетичною ватою або виконується бортова обмазка. Використання клею LedanTC-1 plus не вимагає обов'язкового стемпелювання оскільки він має здатність самостійно притягувати ділянки відсталого тиньку до основи. Через добу після повного затвердіння клею та закріплення відставань тиньку від основи пінцетом усунено вату та знято залишки розчину ватним тампоном, змоченим у теплій воді (рис. 5).

Армування в місцях значних втрат, для нарощування нової основи. Відповідні роботи проводились за допомоги ручної дрелі, шурупів №10, дюбелів №10 та нержавіючого дроту. На початку робіт виконувався отвір, потім в нього вставлявся відповідний дюбель та вкручувався шуруп. Наступним етапом це намотування нержавіючого дроту на шурупи (рис. 6).

Поповнення втрат основи фасаду відбувалось за допомоги наступних матеріалів: стартової

Рис. 5. Укріплення основи фасаду

Рис. 6. Процес армування у місцях втрат основи фасаду

маси Ceresit CM 11, фінішної маси Ceresit IN 95 зерно 0,07 мм, шпателі та абразивні матеріали різних розної номерації. Спочатку перед роботою зволожувалась відповідна поверхня та наносились шари стартової маси. Відповідна ділянка вирівнювалась вже фінішною масою. Залишки вставок шліфувались абразивним папером різної номерації (рис. 7).

Покриття фасаду просочували грунтівкою перед фарбуванням. Покриття відбувалось за допомоги силікатної грунтівки та флейців. Перед нанесенням грунтівку розведено 1:1 з водою. Процедуру повторено 2-3 рази.

Проводився демонтаж частково зруйнованих металевих відливів. Монтаж реконструйованих відливів у первинне місце їх фіксації. Демонтаж металевих елементів відбувався за допомогою шпателів та будівельного фену. Перед початком роботи металева конструкція розігрівалась та залишки клею знімались металевим шпателем. Наступним етапом очистка металу від забруднень та слідів попереднього клею. Доповнювались втрати відливів оловом, попередньо розігрівши його паяльником до відповідної температури. Перед монтажем на первинне місце, площина оброблялась розчинником та наносився новий шар спеціалізованого клею (рис. 8).

Нанесення герметика між металевою конструкцією зліва та стіною фасаду. В роботі використано герметик фірми Ceresit CS 25 SILICOFLEXX. Перед початком роботи необхідно вичистити від пилу площину та обробити її розчинником для надійного з'єднання.

Розшивання швів плитки на балконах. Фугування швів спеціальною реставраційною масою. Розшивання швів плитки відбувалось за допомогою шпателів та канцелярського ножа. Задачею було видалення бруду та залишків попереднього клею. Для фугування використовувалась епоксидна, двох компонентна маса Technicqll. Залишки розчину прибрано відповідним розчинником.

Висновки. За результатами проведених консерваційно – рестарвційних заходів над фасадом Гранд готелю у яких, задіяно наступні провадження: усунення механічним шляхом залишків пізніших, деструктивних, фарбових нашарувань, видалення та демонтаж пізніших ремонтних, гіпсових та цементних вставок, укріплення фасаду в місцях розшарування та відставання від основи, армування в місцях значних втрат каменю, підведення пасти у місцях втрат та дрібних тріщинах, покриття фасаду грунтівкою перед фарбуванням, демонтаж металевих відливів, монтаж від реставрованих відливів у місця їх призначення, нанесення герметика між металевою конструкцією зліва та стіною фасаду, розшивання швів кам'яної плитки на балконах, фугування швів спеціальною реставраційною пастою, розробка відповідного кольору для фарбування фасаду, фарбування фасаду. Фотофіксація фасаду після реставрації, формування реставраційної документації (рис. 9, 10).

Рекомендовано тримати приміщення даху бідівль в чистоті, не зберігайте там сміття, яке притягує різних шкідників. Перекрийте отвори, через які на горища можуть потрапити птахи

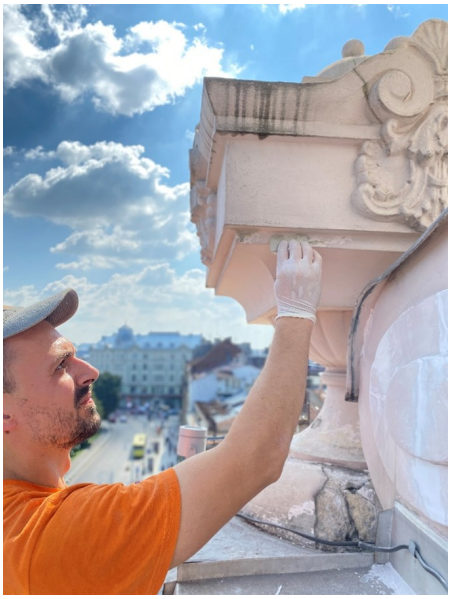


Рис. 7. Доповнення втрат основи фасаду

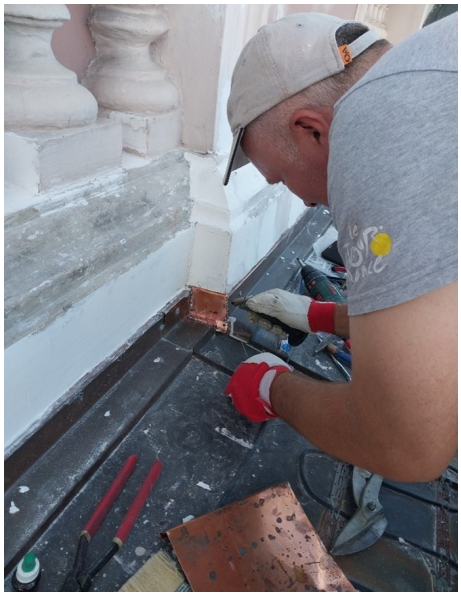


Рис. 8. Процес доповнення втрат мідних відливів

Рис. 9. Загальний вигляд балкону центральної частини фасаду після реставрації

Рис. 10. Фрагментальний вигляд верхньої частини фасаду після реставрації

та інші тварини, адже пташиний послід може зашкодити. Вентиляційні отвори можна закрити простими ґратами або іншими металевими засобами.

Водовідведення з даху разом зі всіма з'єднаннями слід регулярно перевіряти, а при необхідності негайно ремонтувати. Це дієвий спосіб запобігти складним будівельним проблемам. Вчасно прибирайте сніг, листя і дикорослі рослини з проблемних місць на даху. Розташування жолобів і ринв має відповідати оформленню фасаду, а прокладати нові ринви слід по кутах будинку і за виступами. Кількість, місце розташування та розміри водостічних труб мають бути розраховані відповідно до величини даху. Водостічні труби необхідно щільно під'єднувати до каналізаційних стоків під землею, щоб надійно відводити вологу від стін та фундаментів будинків.

Автентичні та історичні фасади необхідно зберігати з усіма їх декоративними елементами, а втрачені частини слід відновити за достовірним прикладом. Реставрація та реконструкція фасадних елементів вимагає від реставраторів високого професійного рівня та відповідних технічних знань і може проводитися тільки фаховими спеціалістами. Всі фасадні дверні і віконні отвори мають бути збереженими в автентичній формі, масштабі та кількості. Важливо провести всі необхідні реставраційні заходи, щоб зберегти весь історичний матеріал та форму. Під час реставрації слід використовувати лише ті будівельні матеріали, які є типовими для даної місцевості і конкретної споруди, або матеріали, які за своїми характеристиками відповідають історичному фасаду. До таких належать: вапняний розчин, вапняні фарби, дерево, ковane залізо. Під час реставрації необхідно усунути змінені елементи фасаду (зокрема вікон, балконів тощо), які були виконані неправильно внаслідок попередніх ремонтів і перебудов.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гончаренко Д.В., Чибаров Д.С. Ремонт і відновлення фасадів історичних будівель міста Харкова. Науковий вісник будівництва. 2018. № 2. С. 45–50.

2. ДБН В.3.2-1-2004. Реставраційні, консерваційні та ремонтні роботи на пам'ятках культурної спадщини. Київ : Держбуд України, 2004. С. 94.

3. Бевз М.В. Консервація і реставрація пам'яток архітектури : навч. посіб. Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2003.

4. Волошинець В., Бевз М. Реставраційне матеріалознавство : навч. посіб. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2017.

5. Консервація і реставрація : методичний посібник / проєкт ReHERIT. Львів, 2023. С. 354.

6. Мельник В.А., Стасюк О.С. Реставрація архітектурної деталі та творів мистецтва : навч.-метод. посіб. Львів : Львівська політехніка, 2018.

7. Бевз М.В Реставрація пам'яток архітектури на Львівщині у XX столітті: досвід та проблеми. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура. 2012. № 728. С. 15–23.

8. Левицький А.С. Питання автентичності та комплексного збереження декоративних елементів будівель при реставрації. Українська академія мистецтва. 2018. № 27. С. 112–118.

9. Zdetovetska N., Kovalska O. Adaptation and Preservation of Architectural Heritage in Ukraine. Design and Architecture. 2022. № 4. P. 45–52.

REFERENCES

1. Honcharenko D.V., Chybarov D.S. (2018) Remont i vidnovlennia fasadiv istorychnykh budivel mista Kharkova. [Repair and restoration of facades of historical buildings of Kharkiv] Naukovyi visnyk budivnytstva, 2. 45–50. [in Ukrainian].
2. DBN V.3.2-1-2004 (2004) Restavratsiini, konservatsiini ta remontni roboty na pamiatkakh kulturnoi spadshchyny. [Restoration, conservation and repair works on cultural heritage monuments] Kyiv: Derzhbud Ukrainy. [in Ukrainian].
3. Bevz M.V. (2003) Konservatsiia i restavratsiia pamiatok arkhitektury. [Conservation and restoration of architectural monuments] Lviv: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu “Lvivska politekhnika”. [in Ukrainian].
4. Voloshynets V., Bevz M. (2017) Restavratsiine materialoznavstvo. [Restoration materials science] Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky. [in Ukrainian].
5. Konservatsiia i restavratsiia (2023) Metodychnyi posibnyk. [Conservation and restoration: methodological guide] Lviv. 354. [in Ukrainian].
6. Melnyk V.A., Stasiuk O.S. (2018) Restavratsiia arkhitekturnoi detali ta tvoriv mystetstva. [Restoration of architectural details and works of art] Lviv: Lvivska politekhnika. [in Ukrainian].
7. Bevz M.V. (2012) Restavratsiia pamiatok arkhitektury na Lvivshchyni u XX stolitti: dosvid ta problemy. [Restoration of architectural monuments in the Lviv region in the 20th century: experience and problems] Visnyk Natsionalnoho universytetu “Lvivska politekhnika”. Arkhitektura, 728. 15–23. [in Ukrainian].
8. Levytskyi A.S. (2018) Pytannia avtentychnosti ta kompleksnoho zberezhennia dekoratyvnykh elementiv budivel pry restavratsii. [Issues of authenticity and comprehensive preservation of decorative elements of buildings in restoration] Ukrainska akademiia mystetstva, 27. 112–118. [in Ukrainian].
9. Zdetovetska N., Kovalska O. (2022) Adaptation and Preservation of Architectural Heritage in Ukraine. Design and Architecture, 4. 45–52.
10. Levycjkyj, A.S. (2018). Pytannja avtentychnosti ta kompleksnoho zberezhennja dekoratyvnykh elementiv budivelj pry restavraciji [Issues of authenticity and comprehensive preservation of decorative building elements in restoration]. Ukrajinsjka akademija mystectva, 27, 112–118 [in Ukrainian].
11. Zdetovetska, N., & Kovalska, O. (2022). Adaptation and preservation of architectural heritage in Ukraine. Design and Architecture, 4, 45–52

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 316.77:004.738.5:305-055.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-25

Руслана ТКАЧЕНКО,
orcid.org/0000-0002-9107-9804
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології та філософії культури
Інституту гуманітарних наук Національного університету «Одеська політехніка»
(Одеса, Україна) ruslana.tkachenko@gmail.com

Марія АНТОНОВИЧ-НОВІКОВА,
orcid.org/0009-0000-7003-3420
студентка V курсу
Навчально-наукового інституту дистанційної та заочної освіти
Національного університету «Одеська політехніка»
(Одеса, Україна) maria.a.antonovich@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ЦИФРОВОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена аналізу еволюції репрезентації жіночих персонажів у масовій культурі з акцентом на відеоігри як значущий компонент сучасної індустрії розваг. У роботі розглядається закономірність трансформації жіночих образів у відеоіграх у контексті мінливих соціокультурних запитів в період з 1980-х років до нашого часу.

Авторами простежується хронологічна зміна домінантних архетипів героїнь у культурі. Популярність архетипу «діви в біді» у відеоіграх 1980-х років була тісно пов'язана не лише з технічними обмеженнями, а й із соціокультурним контекстом того часу. Ідеальні жіночі персонажі виступали в ролі пасивних об'єктів і позбавлених суб'єктності цілей, які слугували лише інструментом для мотивації головного героя-чоловіка.

Популярність незалежних, дотепних та професійно компетентних героїнь 1990-х зумовлена збігом геополітичного спокою на Заході, розквітом поп-фемінізму та появою нових технологічних можливостей. Із початком 2000-х років під впливом початку війни з тероризмом масова культура змістилася в бік похмурішої, прагматичнішої та дорослішої естетики. Це породило парадоксальний архетип «суворої воїтельки» з рисами «femme fatale». Ці героїні мали фізичну силу та агресивну поведінку, порівнянну з чоловічими персонажами, проте залишалися сексуально привабливими.

Починаючи з 2010-х років, масова культура увійшла в епоху «гуманізації», зумовлену зростанням втоми від насильства та впливом глобальних рухів за інклюзивність і рівність. У цей період відбулася масштабна деконструкція класичних жіночих архетипів: на зміну зовнішній привабливості приходить внутрішня складність та психологічна глибина. «Культурна героїня» у відеоіграх може бути водночас уразлива й морально сильна. Сучасний етап характеризується переосмисленням жінки як активного творця власного життя, що відображає запит суспільства на автентичність та визнання багатогранності жіночого досвіду.

У статті обґрунтовується теза про те, що відеоігри виступають дзеркалом суспільних трансформацій, відображаючи перехід від жорстких гендерних ролей до більш різнобічних, інклюзивних та психологічно глибоких моделей репрезентації жінок.

Ключові слова: *відеоігри, цифрова культура, жіночі образи, гендерна репрезентація, ігрова індустрія, еволюція образу, масова культура, архетипи, культурна героїня.*

Ruslana TKACHENKO,
orcid.org/0000-0002-9107-9804
Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department of Cultural Studies and Philosophy of Culture
Institute of Humanities of the National University "Odessa Polytechnic"
(Odessa, Ukraine) ruslana.tkachenko@gmail.com

Mariia ANTONOVYCH-NOVIKOVA,
orcid.org/0009-0000-7003-3420
5th-year student
Institute of Distance and Correspondence Education of the National University "Odessa Polytechnic"
(Odessa, Ukraine) maria.a.antonovich@gmail.com

THE TRANSFORMATION OF FEMALE REPRESENTATIONS IN THE DIGITAL SPACE OF CONTEMPORARY CULTURE

The article is devoted to analyzing the evolution of female character representations in contemporary culture, with a specific focus on video games as a significant component of the modern entertainment industry. The study examines the patterns of transformation in female imagery within the context of changing socio-cultural demands from the 1980s to the present day.

The authors trace the chronological shift of dominant cultural archetypes of heroines. The popularity of the «damsel in distress» archetype in 1980s video games was closely linked not only to technical limitations but also to the socio-cultural context of the time. Ideal female characters served as passive objects and targets devoid of agency, functioning merely as tools to motivate the male protagonist.

The rise of independent, witty, and professionally competent heroines in the 1990s was driven by the coincidence of geopolitical stability in the West, the rise of pop-feminism, and the emergence of new technological capabilities. Starting in the early 2000s, influenced by the onset of the War on Terror, popular culture shifted toward a darker, more pragmatic, and mature aesthetic. This gave rise to the paradoxical archetype of the «gritty warrior» with «femme fatale» traits. These heroines possessed physical strength and aggressive behavior comparable to male characters, yet remained sexually attractive.

Starting in the 2010s, mass culture entered the era of «humanization», driven by growing fatigue with violence and the influence of global movements for inclusivity and equality. During this period, a large-scale deconstruction of classic female archetypes occurred, replacing external appeal with a focus on internal complexity and psychological depth. The «cultural heroine» in video games is portrayed as both vulnerable and morally resilient. The modern stage is characterized by the reimagining of the woman as an active creator of her own life, reflecting society's demand for authenticity and the recognition of the multifaceted nature of the female experience.

The article substantiates the thesis that video games act as a mirror of social transformations, reflecting the transition from rigid gender roles to more versatile, inclusive, and psychologically deep models of female representation.

Key words: *video games, digital culture, female characters, gender representation, game industry, character evolution, mass culture, archetypes, cultural heroine.*

Постановка проблеми. Проблематика гендерної репрезентації є ключовою для розуміння глибоких культурних та соціальних процесів у суспільстві. Трансформація героїнь (від дів у біді 1980-х до гіперсексуалізованих саркастичних воїтельок 2000-х, а потім до психологічно глибоких та вразливих персонажів сьогодення) маркує перехід до нового етапу розвитку масової культури та відхід від жорстких гендерних ролей минулого на користь більш різноманітних та інклюзивних моделей репрезентації жінок сучасності.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що сьогодні індустрія відеоігор є важливою частиною масової культури, здатною впливати на культурні та соціальні зміни в суспільстві, активно формувати та спрямовувати їхню трансформацію. Відеоігри більше не є виключно нішевим хобі для молодих чоловіків, а виступають важливим інструментом для осмислення сучасної реальності, своєрідним віддзеркаленням поточних культурних цінностей суспільства.

Аналіз досліджень. Щоб зрозуміти, чому саме відеоігри стали визначальним культурним медіумом нашого часу, затьмаривши навіть кіноіндустрію як за економічними масштабами, так і за культурним впливом, необхідно звернутися до праці, що передує самим цифровим технологіям: «Homo ludens».

Й. Гейзинга у своїй праці «Homo ludens», яка вперше розглядає феномен гри як культурно-історичну універсалію, висунув ідею, що гра є давнішою за культуру, і сама культура має ігрову

природу. Процес гри, за Гейзингою, охоплює всю суспільну та культурну людську діяльність. Незважаючи на те, що основні характеристики феномену гри, описані Гейзингою, залишаються актуальними, технології не лише змінили сам феномен, а й те, як люди грають. Поява персональних комп'ютерів призвела не лише до трансформації всіх видів ігор, а й до появи нових типів. Відеоігри практично витіснили всі інші форми ігор або замінили їх власними аналогами. (Відеоігри та еволюція «людини, що грає»)

У своїй праці «Розуміння медіа» (1964) Маршалл Маклюен аналізує ігри як специфічний канал масової комунікації. Дослідник відносить їх до форм «народного мистецтва», що виникають як колективна соціальна реакція на культурні виклики часу. Таким чином, ігри слугують для соціальних груп інструментом адаптації до повсякденних реалій. (McLuhan, 1964: 254)

Першою фундаментальною теоретичною працею, присвяченою саме відеоіграм, стала видана у 1984 році книга Кріса Кроуфорда «The Art of Computer Game Design». У ній представлені основні елементи ігрового дизайну та класифікація відеоігор. Ця праця є першою спробою окреслити відеоігри як повноцінний предмет дослідження. За словами Кроуфорда, «комп'ютерні ігри утворюють нову і тому ще слабо розвинену форму мистецтва, перспективну як для дизайнерів, так і для гравців». (Crawford, 1984: 11)

Мета дослідження. Мета статті полягає в аналізі того, як репрезентація жіночих персонажів у відеоіграх еволюціонувала протягом десятиліть, виступаючи прямою реакцією на мінливі культурні потреби та тривоги суспільства, а також поточний соціокультурний клімат періоду.

Виклад основного матеріалу. Індустрія відеоігор є динамічною культурною сферою, що стрімко розвивається. Статистичні дані свідчать, що у відеоігри грає дедалі більше людей незалежно від статі, віку, релігії чи рівня освіти. Багато аспектів соціальної реальності дедалі частіше осмислюються крізь призму відеоігор. Посилення репрезентації жінок у масовій культурі загалом, і у відеоіграх зокрема, відображає ширші соціокультурні трансформації. (Ткач, 2021: 63)

Традиційно відеоігри сприймалися як гендерно марковане хобі, у якому домінували чоловіки. Попри те, що дані свідчать про майже рівний гендерний розподіл серед гравців зараз, у минулому жінок нерідко ігнорували або знецінювали як з боку чоловічої частини ігрової спільноти, так і з боку самої індустрії.

Домінантним культурним героєм на Заході 1980-х років був гіпермаскулінний персонаж бойовиків – він був незалежним, фізично розвиненим і часто діяв поза правилами, щоб домогтися справедливості. Масова культура створила його, грунтуючись не стільки на реалізмі, скільки на тому, що було потрібне суспільству для заспокоєння колективних тривог після війни у В'єтнамі, втоми від економічної стагнації та страху через новий виток холодної війни. На противагу цьому, ідеальна героїня 1980-х переважно поставала в ролі пасивної «діви в біді» або романтичного інтересу. Не дивлячись на успіхи фемінізму другої хвилі 70-х, внаслідок консервативного розвороту у 80-х медіа повернулося до просування «традиційних» гендерних ролей.

Ці культурні установки періоду перейшли і в перші відеоігри. Оскільки їхні сюжети мали бути вкрай простими через технічні обмеження, розробники значною мірою покладалися на усталені, легко впізнавані архетипи, щоб миттєво донести до гравця суть того, що відбувається. Викрадена жінка давала зрозумілу причину для гравця рухатися вперед та битися з ворогами.

Наприклад, у Super Mario Bros. (1985) головний герой Маріо – це «армія з однієї людини», який має самотужки подолати імперію зла та врятувати чарівне королівство. Роль у сюжеті єдиного жіночого персонажа, принцеси Піч, полягає в тому, щоб бути бранкою в замку та очікувати на порятунок. (Puro, 2016: 16)

Оскільки розробники не могли відобразити деталізовані моделі персонажів, їм доводилося покладатися на спрощені візуальні стереотипи для передачі гендеру. Герой-чоловік визначався масивністю, величезною зброєю та орієнтованими на дію позами. Жіночий персонаж часто визначався рожевим кольором або довгим волоссям.

1990-ті були періодом відносного миру та економічного процвітання на Заході, проте це супроводжувалося зростаючим цинізмом щодо урядів і страхом, що технології починають контролювати людське життя. Тому культурний запит змістився в бік «цинічного аутсайдера» або «технічно підкованої людини». Персонажі, які ідеально відображали цей запит – Нео з «Матриці» (1999) або Фокс Малдер із «Цілком таємно» (1993-2018). На відміну від своїх попередників, визначальними рисами цих героїв стали не фізична сила, а інтелект, технічні навички та глибокий скептицизм щодо влади.

Водночас з цим руйнується образ «діви в біді» як основної жіночої ролі в масовій культурі. Професійні успіхи жінок у політиці та бізнесі сфор-

мували запит на героїнь, чия компетентність і самостійність відповідали б реаліям часу. Якщо фемінізм 70-х років був зосереджений на юридичній рівності, то у 90-х він був орієнтований на індивідуалізм і повернення жіночої ідентичності. Відкидалася ідея про те, що жінка має поводитися як чоловік, щоб бути сильною. Так з'явився новий ідеал 90-х: героїні на кшталт Баффі з «Баффі – переможниці вампірів» (1997) або Тріні з «Матриці» (1999), які поєднували незалежність із гострим розумом, при цьому залишаючись жіночними. Культурний попит на «круту героїню» був настільки великим, що це дозволило й ігровій індустрії ризикнути та зробити ставку на жіночого персонажа.

Гра Tomb Raider (1996) стала першим високобюджетним проектом із жіночим протагоністом. Головна героїня – Лара Крофт – стала однією з найкультовіших жіночих постатей в історії відеоігор, зруйнувавши традиційні стереотипи щодо ролі жінок в іграх. (Kondrat, 2015: 172) Її персонаж відображав ідеал десятиліття – вона була сміливою, високоосвіченою і не потребувала ні напарника-чоловіка, ні «порятунку» для досягнення своїх цілей.

Важливо зазначити, що не дивлячись на зростаючий попит серед жінок, основною цільовою аудиторією комп'ютерних ігор залишалися чоловіки, тому дизайн і маркетингове просування ігор все ще сильно спиралися на «чоловічий погляд», фокусуючись на гіперсексуалізації, щоб гарантовано залучити сталу аудиторію.

Внаслідок подій 11 вересня, загрозу тероризму та подальшу фінансову кризу у 2000-них відбулася радикальна зміна настроїв у масовій культурі – суспільство охопило глибоке почуття вразливості, параної та морального розгублення. У культурі виник запит на героя, готового «забруднити руки», – так з'явився «суворий антигерой»: травмований, жорстокий захисник. Відповідно до цього змінився і запит на героїню – вона стала холодною, емоційно відстороненою і вкрай смертоносною, зберігаючи при цьому сексуальну привабливість femme fatale (зокрема Селін з кінострічки «Інший світ» (2003)). Так виник парадокс: індустрія розваг поєднала культурний та комерційний запити, задовольнивши суспільний попит на сильних, автономних героїнь і водночас «одягнувши» їх у провокаційне вбрання – латекс та корсети.

Наприклад, Рейн з BloodRayne (2002), яка стала квінтесенцією епохи – жорстока асасин-напіввампір, що б'ється на підборах і в корсеті. Протагоністка Bayonetta (2009) – відьма Байонетта – відома своєю вкрай провокаційною зовнішністю. Кожна її атака завершується модельною позою або вочевидь еротизованим танцювальним рухом. При цьому вона втілює образ самодостатньої героїні, яка розв'язує проблеми власноруч, не потребуючи допомоги чи порятунку.

2010-ті стали епохою глибокого емоційного переосмислення. Нове покоління побачило довгострокові, виснажливі наслідки воєн, що розпочалися у 2000-х. Суспільство було стомлене конфліктами й глибоко занепокоєне психологічною ціною хронічного насильства. Виник запит на персонажів, які відчувають, плачуть і стикаються з емоційними наслідками своїх дій – наприклад, Катніс Евердін зі стрічки «Голодні ігри» (2012). З початком четвертої хвилі фемінізму та руху #MeToo суспільний запит змістився в бік людяності – протагоністкам дозволили бути вразливими та справжніми. Дизайн персонажів остаточно відмовився від незручних підборів і корсетів на користь реалістичного одягу. Фокус змістився на різноманіття та інклюзивність, героїні стали більш різноманітними за етносом та тілобудовою. (De la Torre Sierra, Guichot-Reina, 2024: 552)

Перезапуск серії Tomb Raider (2013) докорінно змінив концепцію Лари Крофт, додавши до її образу психологічну глибину. На протязі гри демонструється її вразливість і початкова безпорадність, а також процес особистісного становлення. Вона, як і звичайна людина, відчуває страх перед невідомим, але водночас залишається сильною та витривалою. Її культові короткі шорти змінилися на практичні штани-карго та черевики. (Malik, Nayyar, Sarlat, 2014: 80)

Образ Елой – мисливиці та шукачки пригод у постапокаліптичному світі – з Horizon Zero Dawn (2017) значною мірою наближений до реалістичних жіночих тіл: текстура шкіри виглядає природно та правдоподібно, відсутнє навмисне акцентування на фігурі. У грі Елой демонструє потужні бойові та лідерські якості, уособлюючи мужність, мудрість і незалежність.

Культурні настрої у 2020-х знову змінилися. Якщо 2010-ті були присвячені подоланню травми, то наразі 2020-ті визначаються виснаженням від пандемії COVID-19, екстремальним економічним вигоранням та постійним цифровим перевантаженням. Суспільний запит змістився до образу героїні, яка втілює стійкість у буденності. Це персонаж, що обирає захист власної родини та пошук радості в дрібницях замість гонитви за ідеалом, зберігаючи доброту попри цинізм навколишнього світу.

Головна героїня Life is Strange: True Colors (2021) Алекс Чень докорінно переосмислила уяв-

лення про суперсилу. Її дар – здатність бачити та відчувати чужі емоції. Гра утверджує емпатію як вищу форму сили, остаточно відмовляючись від насильства як єдиного засобу впливу.

Виходячи з цього можно зробити такі **висновки:**

1. Трансформація жіночих образів у відеоіграх є не просто зміною візуальних трендів чи наслідком технологічного прогресу, а прямим відображенням глибоких соціокультурних та психологічних трансформацій суспільства.

2. Сучасний дизайн персонажів орієнтований на реалістичність і практичність, що маркує перехід від сприйняття жінки в масовій культурі як об'єкта до сприйняття її як повноцінного суб'єкта з унікальним внутрішнім світом та історією.

3. Спостерігається процес «гуманізації» персонажів, що свідчить про зміщення пріоритетів із зовнішньої атрибутики на внутрішню складність та здатність транслювати емоції.

4. Орієнтація до різноманіття в репрезентації жіночих образів є свідченням розвитку відеоігрової індустрії. Перехід до більш реалістичних та багатогранних образів свідчить про прагнення до створення універсальної художньої мови, зрозумілої глобальному та неоднорідному суспільству.

Таким чином, трансформація жіночих образів у цифровому просторі – це індикатор культурних та психологічних змін в суспільстві, яке поступово відмовляється від стереотипів та звичних архетипів на користь рівності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Відеоігри та еволюція «людини, що грає». *Huxley* : веб-сайт. URL: https://huxley.media/videoigri-ta-evoljucija-ljudini-shho-graie/ (дата звернення: 02.04.2026).

2. Йоган Гейзинга: філософія гри. *Києво-Могилянська Бізнес-Школа* : веб-сайт. URL: https://kmbs.ua/ua/article/yohan-heizynha-filosofiia-hry (дата звернення: 02.04.2026).

3. Малюк Є. О. Відеогра як феномен сучасної медіакультури : дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2021. 212 с. DOI: 10.13140/RG.2.2.10083.84002 (дата звернення: 02.04.2026).

4. Трач Ю. В. Комп'ютерні ігри як складова культури та предмет культурологічного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2021. Вип. 2. С. 61-64. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2021.239932 (дата звернення: 02.04.2026).

5. Чікарькова М. Ю. Комп'ютерні ігри у соціокультурному дискурсі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія.* 2018. Вип. 15. С. 87-95. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_fks_2018_15_13 (дата звернення: 02.04.2026).

6. Behm-Morawitz Elizabeth, Mastro Dana. The Effects of the Sexualization of Female Video Game Characters on Gender Stereotyping and Female Self-Concept. *Sex Roles.* 2009. Vol. 61. P. 808-823. DOI: 10.1007/s11199-009-9683-8 (дата звернення: 02.04.2026).

7. Bogost Ian. Persuasive games: the expressive power of videogames. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2007. 464 p. DOI: 10.7551/mitpress/5334.001.0001 (дата звернення: 02.04.2026).

8. Crawford Chris. The Art of Computer Game Design. California : McGraw-Hill Osborne, 1984. 120 p. URL: https://dn721507.ca.archive.org/0/items/artofcomputergam00chri/artofcomputergam00chri.pdf (дата звернення: 02.04.2026).

9. De la Torre Sierra Ana Maria, Guichot-Reina Virginia. Women in Video Games: An Analysis of the Biased Representation of Female Characters in Current Video Games. *Sexuality & Culture*. 2025. Vol. 29. P. 532-560. DOI: 10.1007/s12119-024-10286-0 (дата звернення: 02.04.2026).

10. Huizinga Johan. Homo Ludens : a study of the play element in culture. London: Routledge & Kegan Paul, 1949. 226 p. URL: https://radioparasita.org/sites/default/files/Gong/052013/johan_huizinga_homo_ludens_1949_pdf_17266.pdf (дата звернення: 02.04.2026).

11. Kondrat Xeniya. Gender and video games: How is female gender generally represented in various genres of video games? *Journal Of Comparative Research In Anthropology And Sociology*. 2015. Vol. 6, №. 1. P. 171-193. URL: https://scispace.com/pdf/gender-and-video-games-how-is-female-gender-generally-1uhe80mhuk.pdf (дата звернення: 02.04.2026).

12. Liu Anqi. Gender Representation in Video Games : masters theses for the degree of Master of Fine Arts in Information Design and Visualization. Massachusetts, 2021. 82 p. DOI: 10.17760/D20335161 (дата звернення: 02.04.2026).

13. Malik Angad Singh, Nayyar Aparna, Sarlat Garance, Ben Saïd Louisa. The gender equality quest in video games. Paris : The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2014. 155 p. DOI: 10.54678/VLAG4964 (дата звернення: 02.04.2026).

14. McLuhan Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. New York : McGraw-Hill Book Company, 1964. 396 p. URL: https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf (дата звернення: 02.04.2026).

15. Muriel Daniel, Crawford Garry. Video Games as Culture: Considering the Role and Importance of Video Games in Contemporary Society. London : Routledge, 2018. 208 p. DOI: 10.4324/9781315622743 (дата звернення: 02.04.2026).

16. Near Christopher E. Selling Gender: Associations of Box Art Representation of Female Characters With Sales for Teen- and Mature-rated Video Games. *Sex Roles.* 2013. Vol. 68. P. 252-269. DOI: 10.1007/s11199-012-0231-6 (дата звернення: 02.04.2026).

17. Perreault Mimi, Perreault Gregory, Suarez Andrea. What Does it Mean to be a Female Character in “Indie” Game Storytelling? Narrative Framing and Humanization in Independently Developed Video Games. *Games & Culture.* 2021. Vol. 17, №. 2. P. 244-261. DOI: 10.1177/15554120211026279 (дата звернення: 02.04.2026).

18. Puro Juho Matias. Female Characters in Video Games: Representation and Character Types : bachelor’s thesis for the degree in Media and Arts. Tampere, 2016. 55 p. URL: https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/113046/Puro_Juho_Matias.pdf (дата звернення: 02.04.2026).

REFERENCES

1. Videoihry ta evoliutsiia «liudyny, shcho hraie». (2025). [Video games and «man the player»]. Retrieved from: https://huxley.media/videoigri-ta-evoljucija-ljudini-shho-graie/ [in Ukrainian].

2. Yohan Heizynha: filosofiia hry. (2017) [Johan Huizinga: Philosophy of Play]. Retrieved from: https://kmbs.ua/ua/article/yohan-heizynha-filosofiia-hry [in Ukrainian].

3. Maliuk Ye. O. (2021) Videohra yak fenomen suchasnoi mediakultury. [Video game as a phenomenon of modern media culture]. PhD diss. Kyiv : KNUCA. 212. DOI: 10.13140/RG.2.2.10083.84002 [in Ukrainian].

4. Trach Yu. V. (2021) Kompiuterni ihry yak skladova kultury ta predmet kulturolohichnoho doslidzhennia. [Computer games as a component of culture and a subject of cultural research] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal, 2. 61-64. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2021.239932

5. Chikarkova M. Yu. (2018) Kompiuterni ihry u sotsiokulturnomu dyskursi. [Computer Games in the Socio-Cultural Discourse] Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriia : Filosofiia, kulturolohiia, sotsiolohiia, 15. 87-95. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_fks_2018_15_13 [in Ukrainian].

6. Behm-Morawitz Elizabeth, Mastro Dana. (2009) The Effects of the Sexualization of Female Video Game Characters on Gender Stereotyping and Female Self-Concept. Sex Roles, 61. 808-823. DOI: 10.1007/s11199-009-9683-8

7. Bogost Ian. (2007) Persuasive games: the expressive power of videogames. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London. 464. DOI: 10.7551/mitpress/5334.001.0001

8. Crawford Chris. (1984) The Art of Computer Game Design. McGraw-Hill Osborne, California. 120. Retrieved from: https://dn721507.ca.archive.org/0/items/artofcomputergam00chri/artofcomputergam00chri.pdf

9. De la Torre Sierra Ana Maria, Guichot-Reina Virginia. (2024) Women in Video Games: An Analysis of the Biased Representation of Female Characters in Current Video Games. Sexuality & Culture, 29. 532-560. DOI: 10.1007/s12119-024-10286-0

10. Huizinga Johan. (1949) Homo Ludens : a study of the play element in culture. Routledge & Kegan Paul, London. 226. Retrieved from: https://radioparasita.org/sites/default/files/Gong/052013/johan_huizinga_homo_ludens_1949_pdf_17266.pdf

11. Kondrat Xeniya. (2015) Gender and video games: How is female gender generally represented in various genres of video games? Journal Of Comparative Research In Anthropology And Sociology, 6(1). 171-193. Retrieved from: https://scispace.com/pdf/gender-and-video-games-how-is-female-gender-generally-1uhe80mhuk.pdf

12. Liu Anqi. (2019) Gender Representation in Video Games. Master’s theses. Massachusetts : Northeastern University. 82. DOI: 10.17760/D20335161

13. Malik Angad Singh, Nayyar Aparna, Sarlat Garance, Ben Saïd Louisa (2024) The gender equality quest in video games. The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris. 155. DOI: 10.54678/VLAG4964

14. McLuhan Marshall. (1964) Understanding Media: The Extensions of Man. McGraw-Hill Book Company, New York. 396. Retrieved from: https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf

15. Muriel Daniel, Crawford Garry. (2018) Video Games as Culture: Considering the Role and Importance of Video Games in Contemporary Society. Routledge, London. 208. DOI: 10.4324/9781315622743

16. Near Christopher E. (2013) Selling Gender: Associations of Box Art Representation of Female Characters with Sales for Teen- and Mature-rated Video Games. Sex Roles, 68. 252–269. DOI: 10.1007/s11199-012-0231-6

17. Perreault Mimi, Perreault Gregory, Suarez Andrea. (2021) What Does it Mean to be a Female Character in “Indie” Game Storytelling? Narrative Framing and Humanization in Independently Developed Video Games. Games & Culture, 17(2). 244-261. DOI: 10.1177/15554120211026279

18. Puro Juho Matias. (2016) Female Characters in Video Games: Representation and Character Types. Bachelor’s thesis. Tampere : TAMK. 55. Retrieved from: https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/113046/Puro_Juho_Matias.pdf

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 78.071.1:008:316.75
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-26

Софія ФІЛІППОВА,
orcid.org/0009-0005-1531-5424
аспірантка кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А.В. Неждановой
Одеса (Україна) flppvsf@gmail.com

КАРНАВАЛЬНЕ ТА САКРАЛЬНЕ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОПЕРИ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

У статті здійснено культурологічне осмислення взаємодії карнавального і сакрального як взаємопов'язаних моделей художньої організації європейської опери XVIII–XIX століть. Актуальність дослідження зумовлена недостатньою розробленістю питання про глибинні культурно-антропологічні механізми оперної драматургії, які виходять за межі традиційного жанрово-стильового аналізу. Метою статті є виявлення специфіки співіснування та взаємопроникнення карнавальних і сакральних структур у драматургії оперного театру зазначеного періоду.

Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний, історико-музикознавчий, структурно-функціональний і порівняльний методи. Теоретичне підґрунтя роботи спирається на концепції карнавальної культури, ритуалу та лімінальності. У процесі аналізу встановлено, що опера XVIII століття демонструє відносно розмежоване функціонування карнавального і сакрального модусів (зокрема у співвідношенні opera buffa та opera seria), тоді як у романтичній опері XIX століття відбувається їх глибинна інтеграція.

Доведено, що ключовими зонами взаємодії карнавального і сакрального виступають масові сцени, хор, фінали актів, епізоди переодягання та святкові народні картини. Обґрунтовано, що оперний театр досліджуваного періоду функціонує як простір «керованої лімінальності», у якому поєднуються механізми інверсії та символічної регуляції. Наукова новизна полягає у запропонованій інтерпретації опери як культурної системи подвійної організації.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом індивідуально-композиторських моделей реалізації карнавально-сакральної взаємодії та розширенням дослідницького поля на матеріал національних оперних традицій.

Ключові слова: *карнавальне, сакральне, європейська опера, оперна драматургія, музичний театр XVIII–XIX століть, культурологічний аналіз, лімінальність.*

Sofiia FILIPPOVA,
orcid.org/0009-0005-1531-5424
Postgraduate Student at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) flppvsf@gmail.com

CARNIVAL AND SACRED IN THE CULTURAL DIMENSION OF EUROPEAN OPERA OF THE 18TH–19TH CENTURIES

The article presents a cultural interpretation of the interaction between the carnivalesque and the sacred as interrelated models of artistic organization in European opera of the eighteenth and nineteenth centuries. The relevance of the study is determined by the insufficient elaboration of the deep cultural and anthropological mechanisms underlying operatic dramaturgy beyond traditional genre and stylistic analysis. The purpose of the article is to identify the specific features of coexistence and interpenetration of carnivalesque and sacred structures in the dramaturgy of opera during the period under consideration.

The methodological framework is based on an interdisciplinary approach combining cultural, historical musicological, structural-functional, and comparative methods. The theoretical foundation draws on concepts of carnival culture, ritual theory, and liminality. The study demonstrates that eighteenth-century opera reveals a relatively differentiated functioning of carnivalesque and sacred modes (particularly in the correlation between opera buffa and opera seria), whereas nineteenth-century Romantic opera shows their deep integration.

It is argued that the principal zones of interaction between the carnivalesque and the sacred include mass scenes, the chorus, act finales, disguise episodes, and festive popular tableaux. The research substantiates the view that opera of the examined period functions as a space of "controlled liminality," combining mechanisms of inversion and symbolic regulation. The scientific novelty lies in the proposed interpretation of opera as a culturally dual-structured system.

Prospects for further research include the analysis of composer-specific realizations of the carnivalesque–sacred interaction and the extension of the study to national operatic traditions.

Key words: *carnivalesque; sacred; European opera; operatic dramaturgy; eighteenth- and nineteenth-century music theatre; cultural analysis; liminality.*

Постановка проблеми. У сучасній гуманітаристиці спостерігається стійке зростання інтересу до дослідження прихованих культурних механізмів, що визначають драматургічну природу музично-театральних жанрів. Європейська опера XVIII–XIX століть традиційно аналізується крізь призму жанрової еволюції, стильових трансформацій або індивідуально-композиторських моделей. Водночас значно менш розробленим залишається питання про глибинні культурно-антропологічні матриці, що вплинули на формування її образної та драматургічної логіки.

Особливої уваги потребує взаємодія двох потужних культурних модусів – карнавального та сакрального. У науковій традиції вони здебільшого розглядалися як опозиційні: сакральне пов'язувалося з ієрархією, нормативністю та трансцендентністю, тоді як карнавальне – з інверсією, тілесністю та тимчасовим скасуванням соціальних меж (Bakhtin, 1984). Проте історико-культурна практика європейського мистецтва, зокрема оперного театру, демонструє значно складніші форми їх співіснування і взаємопроникнення.

Оперний жанр XVIII–XIX століть як синтетична художня система виявляє численні ознаки подвійної культурної природи: з одного боку, він успадковує ритуально-сакральні моделі театральності, з іншого – активно інтегрує карнавальні механізми масової дії, інверсії ролей, колективної тілесності та святкової розрядки. Особливо показовими у цьому сенсі є масові сцени, фінали актів, сцени перевдягання, народні епізоди та форми оперної буфонади.

Попри наявність фундаментальних досліджень карнавальної культури та ритуальної природи мистецтва, проблема їхньої взаємодії в контексті оперної драматургії XVIII–XIX століть не отримала системного культурологічного осмислення. Це зумовлює необхідність комплексного аналізу опери як простору, у якому карнавальне та сакральне функціонують не як взаємовиключні, а як взаємодіючі моделі культурної організації.

Таким чином, актуальність дослідження визначається потребою поглиблення культурологічного розуміння оперного жанру через виявлення механізмів взаємодії карнавального і сакрального в його драматургічній структурі.

Аналіз досліджень. Проблематика взаємодії карнавального та сакрального в мистецтві спирається на потужну міждисциплінарну традицію, однак її застосування до аналізу європейської опери XVIII–XIX століть залишається фрагментарним. Теоретичне підґрунтя дослідження карнавальності було закладене у працях М. Бахтіна, який розглядав карнавал як особливий тип народної сміхової культури, що функціонує за принципами інверсії, тілесності та тимчасового скасування соціальних ієрархій (Bakhtin, 1984). Його концепція стала відправною точкою для подальших культурологічних інтерпретацій святковості, колективної дії та театралізованих форм культури.

Подальший розвиток ідеї ритуально-сакральних витоків мистецтва пов'язаний із працями М. Еліаде, який обґрунтував фундаментальну роль сакрального часу, повторюваності ритуалу та символічного відновлення космічного порядку (Eliade, 1957). У його підході театральність і обрядовість постають як споріднені механізми культурної репрезентації, що відкриває можливість їх зіставлення з карнавальними формами.

Важливим для розуміння перехідних культурних станів є також концепція лімінальності В. Тьорнера, який показав, що ритуальні процеси часто включають фазу соціальної інверсії та комунітасу, функціонально близьку до карнавальної моделі (Turner, 1969). Це положення створює теоретичний міст між сакральною та карнавальною культурними формами.

У музикознавстві питання театральної природи опери та її зв'язку з соціокультурними контекстами розглядалися у працях К. Дальгауза та Р. Тарускіна, які аналізували історичну еволюцію оперного жанру, його стильові трансформації та драматургічні принципи (Dahlhaus, 1983; Taruskin, 2005). Проте у цих дослідженнях карнавальний вимір опери зазвичай не виділяється як самостійна аналітична категорія.

В українському науковому дискурсі окремі аспекти взаємодії культури, влади та музичного мистецтва порушуються у працях сучасних культурологів і музикознавців (Самойленко, 2002; Кияновська, 2011), однак системне осмислення карнавально-сакральної дихотомії в оперному театрі XVIII–XIX століть поки що відсутнє.

Отже, попри наявність ґрунтовних досліджень карнавалу, ритуалу та історії опери, проблема їхньої структурної взаємодії в оперній драматургії зазначеного періоду залишається недостатньо розробленою, що й визначає наукову новизну даного дослідження.

Мета статті є виявлення та культурологічне осмислення взаємодії карнавального і сакрального як двох взаємопов'язаних моделей художньої організації в європейській опері XVIII–XIX століть. Дослідження спрямоване на з'ясування того, яким чином карнавальні механізми інверсії, колективної тілесності та святкової розрядки співіснують із ритуально-сакральними

структурами театральності, формуючи багаторівневу драматургічну систему оперного жанру.

Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань: по-перше, уточнити теоретичний зміст понять карнавального та сакрального в сучасному культурологічному дискурсі; по-друге, виявити історико-культурні передумови їхнього зближення у європейській художній традиції; по-третє, проаналізувати прояви карнавально-сакральної взаємодії в оперній практиці XVIII століття; по-четверте, простежити трансформацію цих механізмів у романтичній опері XIX століття; по-п'яте, визначити їхню функцію у формуванні оперної драматургії.

Об'єктом дослідження є європейська опера XVIII–XIX століть як синтетичний музично-театральний феномен. Предметом дослідження виступають карнавальні та сакральні моделі художньої організації, що взаємодіють у структурі оперної драматургії.

Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, який поєднує культурологічний, історико-музикознавчий, структурно-функціональний та порівняльний методи аналізу. Така методологічна оптика дозволяє розглядати оперу не лише як музичний жанр, а як складну культурну систему, в якій відображаються глибинні моделі європейської святкової та ритуальної свідомості.

Виклад основного матеріалу. У сучасній гуманітаристиці карнавальне розглядається як особливий тип культурної організації, що ґрунтується на принципах тимчасової інверсії соціальних ієрархій, тілесної відкритості та колективної участі. Найбільш послідовно ця модель була концептуалізована М. Бахтіним, який визначив карнавал як форму народної святкової культури, що протистоїть офіційній нормативності, але водночас перебуває з нею у складних відносинах взаємодії (Bakhtin, 1984). Важливо підкреслити, що карнавальне у бахтінській інтерпретації не зводиться до побутової розваги, а функціонує як глибинний механізм культурного оновлення.

Карнавальна модель характеризується кількома ключовими ознаками: по-перше, це принцип перевертання (inversio), що тимчасово руйнує усталені соціальні ролі; по-друге, домінування колективного начала над індивідуальним; по-третє, особлива тілесно-сміхова семантика, яка знімає дистанцію між учасниками дії. Усе це створює специфічний тип святкової реальності, що перебуває «між» буденністю і ритуалом.

Разом із тим, подальші дослідження показали, що карнавальне не є повністю профанним явищем. Уже в роботах М. Еліаде простежується думка про те, що будь-яка колективна святковість зберігає сліди архаїчних ритуалів оновлення світу (Eliade, 1957). З цієї точки зору карнавал можна трактувати як секуляризовану форму обрядової регенерації, у якій сакральні структури трансформуються, але не зникають.

Додаткову перспективу відкриває концепція лімінальності В. Тьорнера, який описав ритуальні процеси як послідовність переходових станів, де соціальні ролі тимчасово розмиваються і виникає феномен комунітасу (Turner, 1969). Функціонально цей стан виявляє разючу близькість до карнавальної інверсії. Таким чином, сучасна гуманітаристика дедалі більше схиляється до розуміння карнавального і сакрального не як жорсткої опозиції, а як історично пов'язаних форм культурної динаміки.

Саме ця методологічна позиція відкриває можливість нового прочитання оперної драматургії XVIII–XIX століть, у якій святкові масові сцени, буфонадні епізоди та ритуалізовані фінали можуть інтерпретуватися як прояви глибинної взаємодії карнавального і сакрального начал.

Поряд із карнавальною моделлю, ключовим полюсом дослідження виступає сакральне як універсальна форма культурної організації. У гуманітарній традиції сакральне розуміється не лише як релігійний зміст, а як особливий спосіб структурування часу, простору і колективного досвіду. Саме у цьому широкому значенні сакральне виявляє безпосередній зв'язок із витоками європейського музичного театру.

Як показав М. Еліаде, сакральний ритуал функціонує через повторюваність, символічну регенерацію та відтворення архетипових подій (Eliade, 1957). У ритуалі спільнота переживає «інший» час – позабуденний, упорядкований ієрархічно та наділений особливою смисловою напругою. Ця модель виявляється надзвичайно близькою до структури оперної вистави, яка також організує глядацький досвід як виняткову, відокремлену від повсякденності подію.

Дослідження театральної антропології показують, що ранні форми європейського музичного театру зберігали прямий зв'язок із обрядовими практиками – літургійними драмами, містеріями, придворними святами. У цих формах уже присутня подвійність, що стане визначальною для подальшої еволюції опери: поєднання піднесено-ритуальної урочистості з елементами святкової видовищності.

У цьому контексті особливо показовою є концепція лімінальності В. Тьорнера, згідно з якою

ритуал включає фазу переходу, під час якої звичайні соціальні структури тимчасово призупиняються (Turner, 1969). Саме ця «пороговість» створює можливість для появи інверсійних, напівкарнавальних елементів навіть у межах сакрально організованих дійств. Таким чином, сакральне і карнавальне виявляються не абсолютно розмежованими сферами, а взаємопов'язаними режимами культурної дії.

Для оперного театру XVIII–XIX століть ця подвійність стає структурно продуктивною. Урочисті сцени коронацій, молитов, колективних звернень до вищих сил співіснують із епізодами народної стихії, масових свят, перевдягань і соціальних інверсій. Саме в цій напрузі між ритуальною ієрархією та святковою динамікою формується специфічна драматургічна енергія опери.

Отже, сакральне слід розглядати не як антипод карнавального, а як одну з глибинних матриць, у взаємодії з якою карнавальні механізми набувають особливої художньої виразності в оперному мистецтві.

Виявлені теоретичні характеристики карнавального та сакрального дозволяють перейти до аналізу механізмів їхньої взаємодії у художній практиці. У культурній динаміці ці два модуси рідко функціонують у стані жорсткої опозиції; значно частіше вони утворюють зону напруженого співіснування, де ритуальна ієрархія та святкова інверсія взаємно підсилюють драматургічний ефект. Саме така зона «керованої нестабільності» виявляється особливо продуктивною для оперного театру XVIII–XIX століть.

Першою точкою перетину є феномен колективної дії. І сакральний ритуал, і карнавал ґрунтуються на залученні спільноти до спільного переживання події, що в опері трансформується у функцію хору та масових сцен. Хор у цьому сенсі виконує подвійну роль: він може репрезентувати сакральну спільноту (молитва, урочисте звернення, ритуальна легітимація влади), але водночас здатний виявляти стихію народної множинності, близьку до карнавальної комунітасної енергії (Turner, 1969).

Другою точкою перетину виступає принцип тимчасового «іншого часу». Сакральний ритуал вводить учасників у повторюваний міфологічний час (Eliade, 1957), тоді як карнавал створює зону позабуденної свободи і перевертання (Bakhtin, 1984). Оперна вистава поєднує обидва режими: вона водночас урочисто відокремлена від повсякденності і наповнена енергією святкової видовищності. У цьому сенсі опера функціонує як гібридний культурний простір.

Третьою точкою перетину є механізм рольової трансформації. Карнавал традиційно використовує перевдягання, маскування, зміну соціальних позицій. Сакральні практики також знають символічні зміни статусу – ініціації, коронації, обрядові переходи. В опері ці механізми набувають драматургічної форми через сцени перевдягання, помилкових ідентичностей, соціальних маскарадів, які особливо активно функціонують у XVIII столітті і зберігаються в трансформованому вигляді у романтичній драмі.

Нарешті, важливою зоною взаємодії є тілесно-афективний вимір. Карнавальна культура акцентує матеріально-тілесний низ, сміхову розрядку і колективну емоційність (Bakhtin, 1984), тоді як сакральна традиція підносить афект до рівня ритуально впорядкованого переживання. Оперна драматургія синтезує ці модуси, поєднуючи піднесені кульмінації з вибухами масової сценічної енергії.

Таким чином, опера XVIII–XIX століть постає як складна культурна система, у якій карнавальне і сакральне не лише співіснують, а й формують взаємодоповнювальну драматургічну динаміку. Саме ця взаємодія створює передумови для подальшої еволюції жанру.

Проведений аналіз дозволяє розглядати європейську оперу XVIII–XIX століть як складну багаторівневу культурну систему, у якій карнавальне і сакральне функціонують не як взаємовиключні, а як взаємодоповнювальні моделі художньої організації. Такий підхід зміщує дослідницьку оптику з традиційного жанрово-стильового опису до глибинного культурно-антропологічного прочитання оперного театру.

З культурологічної точки зору опера постає як особливий тип «керованої лімінальності», у межах якої глядач залучається до колективного переживання події, що одночасно має риси святкової інверсії та ритуальної впорядкованості. Саме ця подвійність забезпечує стійкість жанру протягом тривалого історичного періоду. Карнавальна енергія надає опері динаміки, тілесної переконливості та соціальної відкритості, тоді як сакральна матриця гарантує композиційну завершеність, ієрархічну зрозумілість і символічну вагу.

Показовим прикладом взаємодії карнавального і сакрального в оперній драматургії є фінальна сцена опери В. А. Моцарта Don Giovanni. У цій сцені композитор поєднує елементи карнавальної інверсії – маскарадність, соціальну гру ролей, атмосферу святкової розрядки – з різким вторгненням сакрального виміру, представленого фігурою Кам'яного гостя. Драматургічна кульмінація виникає саме в

момент зіткнення цих двох культурних режимів: стихія карнавальної свободи раптово переривається ритуалізованим актом морального суду. Така структура відтворює архаїчну модель переходу від тимчасового порушення порядку до його символічного відновлення, що є характерним як для карнавальних практик, описаних М. Бахтіним (Bakhtin, 1984), так і для ритуальних моделей культурної регуляції, проаналізованих М. Еліаде (Eliade, 1957). У результаті фінал опери набуває значення не лише драматургічної розв'язки, а й своєрідного культурного «акту відновлення», у якому карнавальна енергія інтегрується в сакральну структуру символічного порядку. Показовим прикладом взаємодії карнавального і сакрального в оперній драматургії є фінальна сцена опери В. А. Моцарта Don Giovanni. У цій сцені композитор поєднує елементи карнавальної інверсії – маскарадність, соціальну гру ролей, атмосферу святкової розрядки – з різким вторгненням сакрального виміру, представленого фігурою Кам'яного гостя. Драматургічна кульмінація виникає саме в момент зіткнення цих двох культурних режимів: стихія карнавальної свободи раптово переривається ритуалізованим актом морального суду. Така структура відтворює архаїчну модель переходу від тимчасового порушення порядку до його символічного відновлення, що є характерним як для карнавальних практик, описаних М. Бахтіним (Bakhtin, 1984), так і для ритуальних моделей культурної регуляції, проаналізованих М. Еліаде (Eliade, 1957). У результаті фінал опери набуває значення не лише драматургічної розв'язки, а й своєрідного культурного «акту відновлення», у якому карнавальна енергія інтегрується в сакральну структуру символічного порядку.

У ширшому історико-культурному контексті взаємодія карнавального і сакрального відображає фундаментальну потребу європейської культури в балансі між свободою і порядком, інверсією і нормативністю, стихією масової участі та вертикаллю смислової легітимації. Оперний театр XVIII–XIX століть виявляється одним із найчутливіших індикаторів цієї напруги.

Особливо важливим є те, що в романтичну добу зазначена подвійність не зникає, а набуває нової семантичної глибини. Карнавальні механізми дедалі частіше працюють на рівні символічної іронії, психологічної двозначності та історичної пам'яті, тоді як сакральний компонент трансформується у форми національно-міфологічної або морально-етичної піднесеності. Це свідчить про високу адаптивність оперного жанру як культурної системи.

Інтерпретація опери крізь призму взаємодії карнавального і сакрального відкриває нові можливості для переосмислення її драматургічної природи та місця в європейській культурній традиції.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження підтвердило продуктивність культурологічного підходу до інтерпретації європейської опери XVIII–XIX століть крізь призму взаємодії карнавального і сакрального. У ході аналізу встановлено, що ці модуси не перебувають у відношенні жорсткої опозиції, як це часто припускалося в попередній науковій традиції, а утворюють динамічну систему взаємодоповнення, яка суттєво впливає на драматургічну організацію оперного жанру.

З'ясовано, що карнавальне в опері реалізується через механізми інверсії, масової колективності, рольових трансформацій і тілесно-афективної експресії, тоді як сакральне виявляється у формах ієрархічної впорядкованості, ритуалізованих кульмінацій, символічної легітимації події та фінальної регуляції дії. Особливо показовим є те, що в оперній практиці XVIII століття ці моделі часто співіснують у жанрово розведеному вигляді, тоді як у романтичній опері XIX століття відбувається їх глибинна інтеграція в межах єдиної драматургічної тканини.

Доведено, що хор, масові сцени, фінали актів, епізоди перевдягання та святкові народні картини виступають ключовими зонами перетину карнавального і сакрального. Саме через ці структурні вузли опера набуває властивої їй динамічної рівноваги між стихією інверсії та принципом символічного порядку. У цьому сенсі оперний театр може розглядатися як особливий простір «керованої лімінальності», у якому поєднуються святкова свобода і ритуальна регуляція колективного досвіду (Turner, 1969).

Перспективи подальших досліджень пов'язані з кількома напрямами. По-перше, потребує спеціального аналізу індивідуально-композиторська реалізація карнавально-сакральної взаємодії у творчості провідних оперних авторів XVIII–XIX століть. По-друге, продуктивним видається розширення дослідження на матеріал національних оперних шкіл, зокрема української. По-третє, подальшого опрацювання потребує питання трансформації зазначених механізмів у музичному театрі XX–XXI століть.

Запропонований підхід відкриває перспективу глибшого культурологічного прочитання оперного мистецтва та може бути використаний як методологічна основа для подальших міждисциплінарних досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bakhtin M. Rabelais and His World. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 320 p.
2. Bourdieu P. The Field of Cultural Production. Cambridge: Polity Press, 1993. 322 p.
3. Dahlhaus C. Foundations of Music History. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 186 p.
4. Eliade M. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. New York: Harcourt Brace, 1957. 256 p.
5. Foucault M. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. New York: Pantheon Books, 1980. 270 p.
6. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Oxford: Oxford University Press, 2005. 4120 p.
7. Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing, 1969. 224 p.
8. Williams R. Culture. London: Fontana Press, 1981. 253 p.
9. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посіб. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2011. 312 с.
10. Самойленко О. І. Музична культурологія: навч. посіб. Київ: Ліра, 2002. 280 с.

REFERENCES

1. Bakhtin M. (1984) Rabelais and His World. Bloomington: Indiana University Press, 320 p.
2. Bourdieu P. (1993) The Field of Cultural Production. Cambridge: Polity Press, 322 p.
3. Dahlhaus C. (1983) Foundations of Music History. Cambridge: Cambridge University Press, 186 p.
4. Eliade M. (1957) The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. New York: Harcourt Brace, 256 p.
5. Foucault M. (1980) Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. New York: Pantheon Books, 270 p.
6. Taruskin R. (2005) The Oxford History of Western Music. Oxford: Oxford University Press, 4120 p.
7. Turner V. (1969) The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing, 224 p.
8. Williams R. (1981) Culture. London: Fontana Press, 253 p.
9. Kyianovska L. O. (2011) Ukrainska muzychna kultura: navch. posib. [Ukrainian musical culture: textbook] Lviv: LNMA im. M. V. Lysenka, 312 p. [in Ukrainian].
10. Samoilenko O. I. (2002) Muzychna kulturolohiia: navch. posib. [Musical cultural studies: textbook] Kyiv: Lira, 280 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 658.512.2:004.94:621.798
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-27

Ігор БУРЧАК,
orcid.org/0000-0003-2662-6442
кандидат технічних наук,
доцент кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
(Луцьк, Україна), i.burchak@lntu.edu.ua

Анатолій СУБІН,
orcid.org/0000-0002-5747-2397
кандидат технічних наук,
доцент кафедри технології машинобудування
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
(Київ, Україна) anatoliy.subin@gmail.com

Вікторія ХРЕНОВА,
orcid.org/0000-0001-8384-7554
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва
Хмельницького національного університету
(Хмельницький, Україна), khrenovav@khmnu.edu.ua

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ 3D-ДРУКУ В ІННОВАЦІЙНОМУ ПРОДУКТОВОМУ ДИЗАЙНІ НА ПІДПРИЄМСТВАХ УКРАЇНИ

Актуальність дослідження зумовлено *трансформацією виробничих процесів під впливом цифрових технологій та необхідністю підвищення конкурентоспроможності підприємств України в умовах обмежених ресурсів і високої динаміки змін зовнішнього середовища. Встановлено, що традиційні підходи до продуктового дизайну не забезпечують достатньої гнучкості та швидкості розроблення продукції, що актуалізує використання технологій 3D-друку як інструменту інтеграції проєктування і виготовлення.*

Мета *полягає у науковому обґрунтуванні теоретико-методичних положень та практичних підходів до ефективного використання технологій 3D-друку в інноваційному продуктовому дизайні на підприємствах України.*

Методи*. У дослідженні застосовано методи системного аналізу, узагальнення та порівняння наукових підходів, а також логіко-аналітичні методи для обґрунтування принципів інтеграції технологій 3D-друку у процеси проєктування та виробництва.*

Результати*. Досліджено сучасні підходи до використання технологій 3D-друку у продуктовому дизайні та встановлено їх роль у формуванні інтегрованого цифрового циклу розроблення продукції. Виявлено технологічні та функціональні можливості 3D-друку, що забезпечують оптимізацію конструкцій за масою, міцністю та функціональністю. Доведено доцільність інтеграції технології на основі принципів цифрової узгодженості, технологічної відповідності та зворотного зв'язку. Виявлено науково-практичні проблеми, зокрема обмеження матеріалів, нестабільність точності, економічні бар'єри та дефіцит компетентних фахівців.*

Висновки*. Встановлено, що ефективність використання технологій 3D-друку визначається рівнем їх інтеграції у цифрові та виробничі процеси підприємства, а також здатністю адаптувати конструктивні рішення до технологічних обмежень. Доведено, що цільове застосування технології забезпечує скорочення циклу розроблення продукції та підвищення ефективності виробництва.*

Перспективи подальших досліджень *пов'язані з розробленням методів кількісної оцінки ефективності використання 3D-друку, удосконаленням підходів до прогнозування властивостей виробів, стандартизацією контролю якості та розвитком моделей інтеграції технології у цифрові виробничі системи.*

Ключові слова: *адитивні технології, цифрове проєктування, прототипування, кастомізація продукції, виробнича гнучкість.*

Ihor BURCHAK,
orcid.org/0000-0003-2662-6442
Candidate of Technical Sciences, PhD,
Associate Professor at the Department of Architecture and Design
Lutsk National Technical University
(Lutsk, Ukraine) i.burchak@lntu.edu.ua

Anatolii SUBIN,
orcid.org/0000-0002-5747-2397
Candidate of Technical Sciences, PhD,
Associate Professor at the Department of Mechanical Engineering Technology
National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"
(Kyiv, Ukraine) anatoliy.subin@gmail.com

Viktoriia KHRENOVA,
orcid.org/0000-0001-8384-7554
Candidate of Pedagogical Sciences, PhD,
Associate Professor at the Department of Technological and Professional Education and Decorative Arts
Khmelnytskyi National University
(Khmelnytskyi, Ukraine) khrenovav@khmnu.edu.ua

USE OF 3D PRINTING TECHNOLOGIES IN INNOVATIVE PRODUCT DESIGN AT ENTERPRISES OF UKRAINE

Relevance of the study *is determined by the transformation of production processes under the influence of digital technologies and the need to enhance the competitiveness of Ukrainian enterprises in conditions of limited resources and high dynamics of changes in the external environment. It has been established that traditional approaches to product design do not ensure sufficient flexibility and speed of product development, which actualizes the use of 3D printing technologies as a tool for integrating design and manufacturing .*

The aim *of the study is to provide a scientific substantiation of theoretical and methodological provisions and practical approaches to the effective use of 3D printing technologies in innovative product design at Ukrainian enterprises.*

Methods*. The study applies methods of system analysis, generalization and comparison of scientific approaches, as well as logical and analytical methods to substantiate the principles of integrating 3D printing technologies into design and production processes.*

Results*. Modern approaches to the use of 3D printing technologies in product design have been investigated, and their role in forming an integrated digital product development cycle has been established. Technological and functional capabilities of 3D printing that ensure optimization of structures in terms of weight, strength, and functionality have been identified. The feasibility of integrating the technology based on the principles of digital consistency, technological compatibility, and feedback has been proven. Scientific and practical problems have been revealed, including material limitations, instability of accuracy, economic barriers, and a shortage of qualified specialists.*

Conclusions*. It has been established that the effectiveness of using 3D printing technologies is determined by the level of their integration into digital and production processes of the enterprise, as well as the ability to adapt design solutions to technological constraints. It has been proven that targeted application of the technology ensures a reduction in the product development cycle and increases production efficiency.*

Key words: *additive technologies, digital design, prototyping, product customization, production flexibility.*

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток цифрових виробничих технологій, зокрема адитивного виробництва, актуалізує трансформацію підходів до проєктування продукції на підприємствах України, де традиційні методи не забезпечують належної гнучкості, швидкості інновацій і ресурсної ефективності. Технології 3D-друку змінюють логіку створення виробу, інтегруючи проєктування, прототипування та виготовлення в єдиний цифровий контур, що потребує переосмислення інженерних рішень і організаційно-економічних механізмів. Водночас функціонування промисловості в умовах війни Росії проти України, обмеженості інвестиційних ресурсів і високої невизначеності посилює потребу у впровадженні технологій, здатних скоротити цикл розроблення продукції та підвищити її конкурентоспроможність.

Наявні наукові підходи до інноваційного продуктового дизайну недостатньо враховують специфіку інтеграції адитивних технологій, зокрема оптимізацію конструкцій під можливості 3D-друку, управління цифровими моделями та узгодження функціональних і технологічних

параметрів. Практична реалізація таких рішень потребує удосконалення цифрового проєктування, розвитку компетентностей персоналу, адаптації виробничої інфраструктури та впровадження економічно обґрунтованих моделей використання адитивних технологій. Отже, проблема застосування 3D-друку в інноваційному продуктовому дизайні набуває міждисциплінарного характеру та безпосередньо пов'язана з підвищенням ефективності виробництва, зниженням витрат і забезпеченням стійкого розвитку підприємств.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд сучасних досліджень дозволяє систематизувати наукові підходи за кількома змістовно взаємопов'язаними векторами. Насамперед увага зосереджується на формуванні творчо-методичних і освітніх передумов застосування адитивних технологій у дизайні. У дослідженні К. Кострікова та О. Костріков розкрито значення художньо-практичних підходів для розвитку креативності та сенсомоторної активності, що створює основу для використання матеріалізованих дизайнерських рішень (Кострікова та Костріков, 2025). А. Ратій (A. Ratii) обґрунтовує менторські підходи до формування екологічної культури дизайнерів, акцентуючи на поєднанні інноваційного мислення та відповідального використання ресурсів (Ratii, 2025). М. Жалдак (M. Zhaldak) досліджує принципи адаптивності, функціональності та естетики у проєктуванні комерційних просторів, що узгоджується з можливостями гнучкого виробництва засобами 3D-друку (Zhaldak, 2025). С. М. Цирульник та ін. аналізують процес трансформації ідеї у фізичну модель, підкреслюючи значення адитивних технологій як інструменту реалізації дизайнерських концепцій (Цирульник та ін., 2025).

Інший вектор досліджень охоплює технологічні та прикладні аспекти використання 3D-друку у створенні нових продуктів і прототипів. Г. М. Тарасюк та А. О. Чагайда розкривають можливості 3D- і 4D-друку у проєктуванні харчових продуктів, підкреслюючи їх роль у персоналізації продукції та розвитку адитивного виробництва (Тарасюк та Чагайда, 2024). О. Ю. Абдула досліджує трансформацію ланцюгів створення вартості, що дозволяє розглядати 3D-друк як чинник формування нових конкурентних переваг підприємств (Абдула, 2024). Ї. Цзінь (Y. Jin) та ін. обґрунтовують інновації бізнес-моделей підприємств у сфері 3D-друку, пов'язані з цифровізацією та індивідуалізацією продукції (Jin et al., 2025). Й. Марич (J. Marić) аналізує 3D-друк як основу продуктово-сервісних інновацій, що поєднують виробництво та сервісну складову (Marić, 2020).

Подальша група досліджень пов'язана з трансформацією бізнес-процесів, асортиментної політики та інноваційної діяльності підприємств під впливом адитивних технологій. Л. Донг (L. Dong) та ін. досліджують вплив 3D-друку на формування асортиментної стратегії підприємств, доводячи зміну підходів до управління продуктовим портфелем (Dong et al., 2022). Ї. Дай (Y. Dai) та Ю. Лу (Y. Lu) обґрунтовують взаємозв'язок між технологіями 3D-друку, інноваціями бізнес-моделі та операціями ланцюга постачання (Dai & Lu, 2025). С. Дж. Хан (S. J. Khan) та ін. доводять, що 3D-друк підвищує інноваційну результативність підприємств за рахунок гнучкості виробництва та скорочення життєвого циклу продукту (Khan et al., 2026). П. Хольцманн (P. Holzmann) та ін. визначають типові патерни бізнес-моделей виробників 3D-принтерів, що відображає закономірності розвитку адитивної індустрії (Holzmann et al., 2020).

Окремий вектор досліджень охоплює організаційно-економічні, логістичні та соціально-сталі аспекти використання технологій 3D-друку. Ї. Дай (Y. Dai) та Ю. Лу (Y. Lu) досліджують вплив 3D-друку на формування сталих бізнес-процесів у ланцюгах постачання, підкреслюючи можливості підвищення ефективності та зниження витрат (Dai & Lu, 2025). М. Кльокнер (M. Klöckner) та ін. аналізують поєднання блокчейну і 3D-друку як основу нових підходів до організації виробництва та захисту цифрових моделей (Klöckner et al., 2020). А. Белтагуї (A. Beltagui) та ін. розкривають роль 3D-друку у формуванні соціально стійких інновацій у ланцюгах постачання та розвитку відкритого дизайну (Beltagui et al., 2020).

Попри активний розвиток досліджень у сфері використання технологій 3D-друку, відсутнє цілісне наукове бачення їх інтеграції у продуктовий дизайн підприємств. Наявні підходи залишаються фрагментарними та переважно зосереджені на окремих технологічних аспектах, тоді як взаємозв'язок між цифровим проєктуванням, конструкційними рішеннями і реальними виробничими обмеженнями досліджено недостатньо, що стримує ефективне практичне застосування технології.

Крім того, відкритими залишаються питання економічної доцільності, забезпечення стабільної якості та масштабування рішень у виробничому середовищі, а також формування необхідних компетентностей персоналу. Невирішеність цих аспектів обмежує використання 3D-друку як інструменту інноваційного розвитку, що зумовлює необхідність поглиблення наукових підходів

і формування прикладних рішень для підвищення ефективності його впровадження

Мета і завдання статті. Метою статті є обґрунтування теоретико-методичних засад та практичних підходів до використання технологій 3D-друку в інноваційному продуктовому дизайні на підприємствах України.

Завдання статті:

1. Проаналізувати підходи та можливості використання 3D-друку у продуктовому дизайні і визначити їх вплив на процеси розроблення продукції.

2. Обґрунтувати принципи інтеграції технологій 3D-друку в інноваційний продуктовий дизайн з урахуванням цифровізації виробництва.

3. Виявити проблеми впровадження та розробити рекомендації щодо ефективного використання 3D-друку на підприємствах.

Виклад основного матеріалу. Розвиток технологій 3D-друку зумовлює перегляд усталених підходів до продуктового дизайну, оскільки проєктні рішення дедалі тісніше пов'язуються з конкретними технологічними можливостями виготовлення виробу.

На відміну від традиційних методів, де конструкція формується незалежно від способу виробництва, 3D-друк вимагає врахування особливостей пошарового формування, обмежень точності, типів матеріалів і параметрів обладнання вже на етапі проєктування. Це зумовлює перехід до інженерно орієнтованого дизайну, де форма, структура і функціональність виробу визначаються не лише естетичними чи ергономічними вимогами, а й технологічною доцільністю.

У практиці підприємств це проявляється у скороченні кількості проміжних етапів, зменшенні залежності від складних виробничих ланцюгів та можливості оперативного коригування конструкції відповідно до змін технічного завдання або умов експлуатації (табл.1).

Представлені підходи мають не декларативний, а прикладний характер і безпосередньо впливають на техніко-економічні результати діяльності підприємств. Так, використання підходу проєктування для адитивного виробництва (design for additive manufacturing, DfAM) дозволяє відмовитися від традиційного поділу виробу на окремі деталі, що зменшує кількість з'єднань і підвищує надійність конструкції, наприклад у виробництві корпусних елементів машин або складних кронштейнів (Dai & Lu, 2025: 826). Цифрове параметричне моделювання (computer-aided design, CAD) забезпечує швидке коригування геометрії виробу під змінні умови навантаження чи габаритні обмеження, що особливо актуально для малосерійного виробництва та дослідно-конструкторських робіт. Застосування швидкого прототипування (rapid prototyping, RP) дозволяє отримувати фізичні зразки протягом кількох годин або днів замість тижнів, що суттєво зменшує тривалість циклу розроблення і витрати на виправлення помилок (Dong et al., 2022: 5731). Інтеграція проєктування і виготовлення усуває необхідність у значній частині технологічної підготовки виробництва, оскільки цифрова модель безпосередньо використовується для друку, що є критично важливим в умовах обмежених ресурсів. Індивідуалізація продукції знаходить практичне застосування у виготовленні

Таблиця 1

Сучасні підходи до використання технологій 3D-друку у продуктовому дизайні та їх характеристика

Підхід	Основний зміст	Роль у трансформації процесів розроблення продукції
DfAM	Формування конструкцій з урахуванням пошарової технології виготовлення	Забезпечує створення складних геометрій та зменшення кількості складальних елементів
CAD	Побудова моделей зі змінними параметрами	Дозволяє оперативно адаптувати конструкцію без повного перепроєктування
RP	Виготовлення дослідних зразків без оснастки	Дає можливість перевірки рішень до запуску виробництва
Інтегроване цифрове проєктування і виготовлення	Безпосередній перехід від цифрової моделі до виробу	Скорочує розрив між розробленням і виробництвом
Індивідуалізація продукції	Адаптація виробів під конкретні вимоги споживача	Забезпечує гнучкість та розширення номенклатури продукції

Джерело: сформовано автором на основі (Тарасюк та Чагайда, 2024: 20; Цирульник та ін., 2025: 246; Dai & Lu, 2025: 826; Dong et al., 2022: 5731; Holzmann et al., 2020: 1286)

функціональних деталей, оснащення, медичних виробів, де кожен виріб може відрізнятися за формою або параметрами без суттєвого зростання собівартості.

Технологічні та функціональні можливості 3D-друку формують нові підходи до конструювання виробів, оскільки дозволяють задавати геометрію та властивості матеріалу без обмежень, характерних для традиційних методів обробки. Це створює передумови для оптимізації конструкцій за критеріями міцності, маси та функціональної інтеграції, однак потребує узгодження цифрових моделей із реальними параметрами процесу друку (табл. 2).

Реалізація зазначених можливостей на практиці безпосередньо впливає на інженерні рішення та економічні показники виробництва. Використання складних внутрішніх структур, зокрема решітчастих, дозволяє отримувати деталі з оптимальним співвідношенням маси та міцності, що є критичним для транспортного машинобудування, де зниження ваги компонентів забезпечує економію енергії та підвищення ефективності експлуатації. Локальне керування властивостями матеріалу створює можливість формування функціонально градієнтних зон, коли в межах однієї деталі поєднуються ділянки з різною жорсткістю або зносостійкістю, що використовується, наприклад, у виробництві інструментів або амортизуючих елементів. Висока точність відтворення геометрії забезпечує відповідність виробів розрахунковим моделям, що дозволяє мінімізувати додаткову механічну обробку та скоротити витрати на доведення деталей. Інтеграція функцій у межах однієї конструкції знижує потребу у складальних операціях, що особливо важливо для підприємств із обмеженими виробничими ресурсами, оскільки зменшує трудомісткість і ризик відмов у вузлах з'єднань (Khan et al., 2026). Адаптивність конструкції до умов експлуатації проявляється у можливості оперативного коригування параметрів виробу під змінні навантаження або специфічні вимоги замовника, що знаходить застосування у виготовленні технологічного оснащення, прототипів та індивідуалізованих виробів. У сукупності це забезпечує перехід до більш раціонального використання матеріалів, підвищення функціональної ефективності продукції та скорочення витрат на її розроблення і виробництво.

Інтеграція технологій 3D-друку у продуктовий дизайн передбачає узгодження цифрового проєктування, управління даними та виробничих процесів у межах єдиного середовища. За умов функціонування підприємств України ключового значення набуває не масштаб впровадження, а здатність забезпечити керованість процесу, технологічну узгодженість рішень і ефективне використання наявних ресурсів (табл. 3).

Застосування наведених принципів у виробничій практиці змінює не лише послідовність виконання робіт, а й саму логіку прийняття інженерних рішень. Цифрова узгодженість даних фактично формує єдине середовище, у якому проєктна модель, параметри друку і результати виготовлення не існують ізольовано. Це дозволяє, наприклад, у процесі виготовлення складних деталей із тонкостінними елементами оперативно виявляти відхилення форми і коригувати модель ще до повторного запуску, що зменшує кількість експериментальних ітерацій і втрати матеріалу (Тарасюк та Чагайда, 2024: 23). Такий підхід особливо цінний для підприємств, де виготовлення

Таблиця 2

Технологічні та функціональні можливості 3D-друку у формуванні інноваційних конструкцій виробів

Можливість	Технологічний зміст	Вплив на оптимізацію конструкцій
Формування складної внутрішньої геометрії	Побудова порожнин, каналів, решітчастих структур	Зниження маси виробу при збереженні міцності
Локальне керування властивостями матеріалу	Варіювання щільності та структури в межах одного виробу	Підвищення функціональної ефективності елементів
Висока точність відтворення геометрії	Пошарове формування із заданими параметрами	Забезпечення відповідності конструкції розрахунковим моделям
Інтеграція функцій у єдину деталь	Об'єднання кількох елементів у монолітну конструкцію	Зменшення кількості з'єднань і підвищення надійності
Адаптивність конструкції до умов експлуатації	Модифікація параметрів виробу під конкретні навантаження	Оптимізація ресурсу та довговічності виробу

Джерело: сформовано автором на основі (Тарасюк та Чагайда, 2024: 22; Цирульник та ін., 2025: 249; Dong et al., 2022: 5735–5736; Khan et al., 2026; Holzmann et al., 2020: 1289)

Таблиця 3

Принципи інтеграції технологій 3D-друку у процеси інноваційного продуктового дизайну на підприємствах

Принцип	Зміст	Практичне значення
Цифрова узгодженість даних	Єдине інформаційне середовище для проєктних і виробничих даних	Забезпечує безперервність процесу від моделі до виготовлення
Технологічна відповідність	Узгодження конструкції виробу з параметрами 3D-друку	Знижує ризик дефектів і переробок
Модульність інтеграції	Поетапне впровадження технологій у наявні процеси	Дозволяє адаптуватися без значних інвестицій
Гнучкість виробничих процесів	Можливість швидкого переналаштування під нові завдання	Підвищує адаптивність підприємства до змін попиту
Інформаційна зворотність	Використання даних виробництва для коригування проєктних рішень	Забезпечує постійне вдосконалення конструкцій

Джерело: сформовано автором на основі (Тарасюк та Чагайда, 2024: 23; Цирульник та ін., 2025: 251; Dai & Lu, 2025: 831; Dai & Lu, 2025; Klöckner et al., 2020: 21)

кожного зразка пов'язане з відчутними витратами часу і ресурсів.

Технологічна відповідність конструкції умовам 3D-друку набуває практичного змісту через врахування реальних обмежень процесу, а не абстрактних геометричних рішень. Наприклад, зміна орієнтації деталі на платформі або коригування товщини стінок дозволяє уникнути деформацій і зменшити потребу у підтримувальних структурах, що безпосередньо впливає на собівартість і тривалість виготовлення (Klöckner et al., 2020: 21). У цьому випадку конструкція виробу фактично «налаштовується» під технологію, а не навпаки, що є принципово новим підходом для підприємств, орієнтованих на традиційні методи виробництва.

Модульність інтеграції забезпечує можливість поступового впровадження 3D-друку без різких організаційних змін. У практиці це проявляється у використанні технології для виготовлення допоміжних елементів – оснастки, шаблонів, нестандартних кріплень, які раніше потребували тривалого виготовлення або закупівлі. Такий локальний ефект швидко дає відчутний результат і створює підґрунтя для подальшого розширення застосування технології. Гнучкість виробничих процесів, у свою чергу, дозволяє оперативно реагувати на зміну замовлень, коли заміна одного виробу іншим не потребує складної переналагоджувальної роботи, а обмежується зміною цифрової моделі.

Інформаційна зворотність на практиці формує механізм накопичення технологічного досвіду, який раніше часто залишався неформалізованим. Дані про дефекти, точність відтворення геометрії чи поведінку матеріалів можуть системно використовуватися для вдосконалення як конструкцій, так і режимів друку. Наприклад, при виготовленні серії функціональних деталей кожна наступна партія може враховувати результати попередньої, що поступово знижує рівень браку і стабілізує якість (Цирульник та ін., 2025: 251). Це означає перехід від експериментального використання 3D-друку до керованого інженерного процесу, де рішення базуються не лише на проєктних припущеннях, а й на накопичених емпіричних даних.

Впровадження технологій 3D-друку у продуктовий дизайн супроводжується низкою взаємопов'язаних науково-практичних проблем, які обмежують повноцінну реалізацію їх потенціалу на підприємствах. Однією з ключових є обмеженість номенклатури матеріалів та нестабільність їх експлуатаційних характеристик у процесі пошарового формування, що ускладнює забезпечення прогнозованих механічних властивостей виробів, особливо при навантажених або відповідальних конструкціях (Khan et al., 2026). До цього додається анізотропія властивостей, коли міцність виробу суттєво залежить від орієнтації шарів, що потребує складних інженерних розрахунків і не завжди може бути компенсовано конструктивними рішеннями.

Суттєвою проблемою є технологічна точність і повторюваність результатів, оскільки навіть за стабільних параметрів друку можливі відхилення геометрії, усадка матеріалу, деформації та дефекти поверхні. Це обмежує використання 3D-друку для виготовлення прецизійних деталей без додаткової механічної обробки, що знижує економічну ефективність процесу. Водночас відсутність уніфікованих стандартів контролю якості для різних технологій друку ускладнює сертифікацію продукції та

її впровадження у галузях із підвищеними вимогами до надійності (Dai & Lu, 2025). Економічна доцільність застосування 3D-друку залишається неоднозначною, оскільки висока вартість обладнання, матеріалів та обслуговування часто нівелює переваги скорочення виробничого циклу. Для серійного виробництва традиційні технології у багатьох випадках залишаються більш ефективними, тоді як 3D-друк демонструє переваги переважно у малосерійному або індивідуалізованому виробництві. Додатковим фактором є значні витрати часу на підготовку цифрових моделей, налаштування параметрів друку та постобробку виробів, що не завжди враховується при оцінці загальної ефективності. Окремою проблемою є рівень підготовки персоналу, оскільки ефективне використання технологій 3D-друку потребує поєднання знань у сфері проєктування, матеріалознавства та технології виготовлення. Відсутність фахівців із комплексними компетентностями призводить до нераціонального використання обладнання, помилок у проєктуванні та зниження якості продукції. Це ускладнюється недостатнім рівнем інтеграції відповідних освітніх програм у підготовку інженерних кадрів. Також варто відзначити проблему інтеграції 3D-друку у наявні виробничі процеси, оскільки підприємства часто стикаються з несумісністю цифрових форматів, відсутністю єдиних підходів до управління даними та необхідністю адаптації існуючих технологічних ланцюгів. До цього додаються обмеження масштабованості процесів, коли результати, отримані на рівні прототипування, не можуть бути відтворені з тією ж ефективністю у серійному виробництві.

Ефективне використання технологій 3D-друку в інноваційному продуктовому дизайні доцільно зосереджувати на напрямах, де вони забезпечують відчутний техніко-економічний ефект, зокрема у малосерійному виробництві, виготовленні складних конструкцій і функціональних прототипів. Раціональність застосування має визначатися на основі попереднього техніко-економічного аналізу з урахуванням витрат на матеріали, підготовку моделей і постобробку, що дозволяє уникнути формального впровадження технології без реального результату. Конструктивні рішення доцільно формувати з урахуванням параметрів 3D-друку, що зменшує ймовірність дефектів і забезпечує економію ресурсів, а використання параметричного моделювання створює можливість швидкої адаптації виробів до конкретних умов застосування. Важливим є поєднання функцій у межах однієї деталі, що знижує трудомісткість складання і підвищує надійність виробів. Впровадження технології доцільно здійснювати поетапно, починаючи з виготовлення оснастки, допоміжних елементів і прототипів, що дозволяє швидко отримати практичний результат і накопичити досвід. Ефективність підвищується за рахунок використання зворотного зв'язку, коли результати друку застосовуються для уточнення конструкцій і режимів виготовлення. Додатково необхідним є розвиток міждисциплінарних компетентностей персоналу та інтеграція цифрових інструментів проєктування і виробництва, що у сукупності забезпечує скорочення циклу розроблення продукції та підвищення конкурентоспроможності підприємств.

Висновки. Узагальнення результатів показало, що використання технологій 3D-друку трансформує продуктовий дизайн через інтеграцію проєктування і виготовлення в єдиний цифровий процес, що забезпечує скорочення циклу розроблення, підвищення гнучкості виробництва та можливість реалізації складних конструкційних рішень. Встановлено, що технологія створює умови для оптимізації виробів за масою, міцністю та функціональністю, однак її ефективність визначається узгодженістю цифрових моделей, матеріалів і параметрів друку. Виявлено ключові проблеми впровадження, зокрема обмеженість і нестабільність матеріалів, анізотропію властивостей, недостатню точність і повторюваність, відсутність стандартизованого контролю якості, а також економічні обмеження і дефіцит фахівців. Додатковими бар'єрами є складність інтеграції у виробничі процеси та обмежена масштабованість від прототипування до серійного виготовлення. Обґрунтовано, що ефективність використання 3D-друку досягається за умови цільового застосування, проєктування з урахуванням технології, поетапної інтеграції та використання зворотного зв'язку. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням методів кількісної оцінки ефективності, прогнозуванням властивостей виробів, стандартизацією якості та розвитком моделей інтеграції технології у цифрові виробничі системи підприємств.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдула О. Ю. Генеза й еволюція концепції ланцюгів створення вартості у контексті формування міжнародної конкурентоспроможності підприємств. Актуальні проблеми економіки. 2024. Вип. 6, № 276. С. 60–71. DOI: https://doi.org/10.32752/1993-6788-2024-1-276-60-71.

2. 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. Вип. 3К, № 188. С. 361–365. DOI: https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k(188).87.

3. Тарасюк Г. М., Чагайда А. О. Проєктування харчових продуктів з використанням технології 3D- і 4D-друку та його значення для розвитку адитивного виробництва. Економіка, управління та адміністрування. 2024. Вип. 4, № 110. С. 18–24. DOI: https://doi.org/10.26642/ema-2024-4(110)-18-24.

4. Цирульник С. М., Марцева Л. А., Марцев О. М. 3D-друк: від ідеї до фізичної моделі. Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету. 2025. № 19. С. 241–254. DOI: https://doi.org/10.28925/2414-0325.2025.1916.

5. Beltagui A., Kunz N., Gold S. The role of 3D printing and open design on adoption of socially sustainable supply chain innovation. International Journal of Production Economics. 2020. Vol. 221. Article 107462. DOI: https://doi.org/10.1016/j.ijpe.2019.07.035.

6. Dai Y., Lu Y. 3D printing driven business model innovation and supply chain operations: a perspective of strategic alignment. Journal of Manufacturing Technology Management. 2025. Vol. 36, № 4. P. 820–839. DOI: https://doi.org/10.1108/JMTM-07-2024-0372.

7. Dai Y., Lu Y. How 3D printing enables sustainable supply chain business processes: case studies of manufacturing firms. Business Process Management Journal. 2025. P. 1–21. DOI: https://doi.org/10.1108/BPMJ-05-2025-0689.

8. Dong L., Shi D., Zhang F. 3D printing and product assortment strategy. Management Science. 2022. Vol. 68, № 8. P. 5724–5744. DOI: https://doi.org/10.1287/mnsc.2021.4178.

9. Holzmann P., Breitenecker R. J., Schwarz E. J. Business model patterns for 3D printer manufacturers. Journal of Manufacturing Technology Management. 2020. Vol. 31, № 6. P. 1281–1300. DOI: https://doi.org/10.1108/JMTM-09-2018-0313.

10. Jin Y., Zhu X., Zhang X., Wang H., Liu X. Business model innovation of 3D-printing garment enterprises in digital transformation: business model innovation canvas approach. European Journal of Innovation Management. 2025. Vol. 28, № 6. P. 2251–2284. DOI: https://doi.org/10.1108/EJIM-03-2023-0223.

11. Khan S. J., Albishri N., Galgotia A., Papa A. 3D printing technologies and innovation performance: an agile manufacturing theory perspective. Technovation. 2026. Vol. 149. Article 103347. DOI: https://doi.org/10.1016/j.technovation.2025.103347.

12. Klöckner M., Kurpjuweit S., Velu C., Wagner S. M. Does blockchain for 3D printing offer opportunities for business model innovation? Research-Technology Management. 2020. Vol. 63, № 4. P. 18–27. DOI: https://doi.org/10.1080/08956308.2020.1762444.

13. Marić J. Exploring 3D printing technology in the context of product-service innovation: case study of a business venture in south of France. International Journal of Business Environment. 2020. Vol. 11, № 3. P. 222–238. DOI: https://doi.org/10.1504/IJBE.2020.110907.

14. Zhaldak M. Innovative concepts for designing commercial spaces: functionality, adaptability and aesthetics. Periodicals of Engineering and Natural Sciences. 2025. Vol. 13, № 4. P. 911–924. DOI: https://doi.org/10.21533/pen.v13.i4.632.

15. Ratii A. Mentorship model for the development of environmental culture in future fashion designers. Педагогічна Академія: наукові записки. 2025. № 21. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.16976360.

REFERENCES

1. Abdula O. Yu. (2024) Heneza y evoliutsiia kontseptsii lantsiuhiv stvorennia vartosti u konteksti formuvannia mizhnarodnoi konkurentospromozhnosti pidpryiemstv. [Genesis and evolution of the value chain concept in the context of forming international competitiveness of enterprises] Aktualni problemy ekonomiky. 276. 60–71. DOI: https://doi.org/10.32752/1993-6788-2024-1-276-60-71. [in Ukrainian]

2. Kostrikova K., Kostrikov O. (2025) Dekoratyvnyi shtukaturnyi i bareliefnyi zhyvopys yak elementy neirofitnesu u psykhoemotsiinii reabilitatsii. [Decorative plaster and bas-relief painting as elements of neurofitness in psycho-emotional rehabilitation] Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Seriia 15. 188. 361–365. DOI: https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k(188).87. [in Ukrainian]

3. Tarasiuk H. M., Chahaida A. O. (2024) Proiektuvannia kharchovykh produktiv z vykorystanniam tekhnolohii 3D- i 4D-druku ta yoho znachennia dlia rozvytku adytyvnoho vyrobnytstva. [Design of food products using 3D and 4D printing technologies and its importance for additive manufacturing development] Ekonomika, upravlinnia ta administruvannia. 110. 18–24. DOI: https://doi.org/10.26642/ema-2024-4(110)-18-24. [in Ukrainian]

4. Tsyrulnyk S. M., Martseva L. A., Martsev O. M. (2025) 3D-druk: vid idei do fizychnoi modeli. [3D printing: from idea to physical model] Vidkryte osvitnie e-seredovyshche suchasnoho universytetu. 19. 241–254. DOI: https://doi.org/10.28925/2414-0325.2025.1916. [in Ukrainian]

5. Beltagui A., Kunz N., Gold S. (2020) The role of 3D printing and open design on adoption of socially sustainable supply chain innovation. International Journal of Production Economics. 221. 107462. DOI: https://doi.org/10.1016/j.ijpe.2019.07.035.

6. Dai Y., Lu Y. (2025) 3D printing driven business model innovation and supply chain operations: a perspective of strategic alignment. Journal of Manufacturing Technology Management. 36. 820–839. DOI: https://doi.org/10.1108/JMTM-07-2024-0372.

7. Dai Y., Lu Y. (2025) How 3D printing enables sustainable supply chain business processes: case studies of manufacturing firms. Business Process Management Journal. 1–21. DOI: https://doi.org/10.1108/BPMJ-05-2025-0689.

8. Dong L., Shi D., Zhang F. (2022) 3D printing and product assortment strategy. Management Science. 68. 5724–5744. DOI: https://doi.org/10.1287/mnsc.2021.4178.

9. Holzmann P., Breitenecker R. J., Schwarz E. J. (2020) Business model patterns for 3D printer manufacturers. Journal of Manufacturing Technology Management. 31. 1281–1300. DOI: https://doi.org/10.1108/JMTM-09-2018-0313.

10. Jin Y., Zhu X., Zhang X., Wang H., Liu X. (2025) Business model innovation of 3D-printing garment enterprises in digital transformation: business model innovation canvas approach. European Journal of Innovation Management. 28. 2251–2284. DOI: https://doi.org/10.1108/EJIM-03-2023-0223.

11. Khan S. J., Albishri N., Galgotia A., Papa A. (2026) 3D printing technologies and innovation performance: an agile manufacturing theory perspective. Technovation. 149. 103347. DOI: https://doi.org/10.1016/j.technovation.2025.103347.

12. Klöckner M., Kurpjuweit S., Velu C., Wagner S. M. (2020) Does blockchain for 3D printing offer opportunities for business model innovation? Research-Technology Management. 63. 18–27. DOI: https://doi.org/10.1080/08956308.2020.1762444.

13. Marić J. (2020) Exploring 3D printing technology in the context of product-service innovation: case study of a business venture in south of France. International Journal of Business Environment. 11. 222–238. DOI: https://doi.org/10.1504/IJBE.2020.110907.

14. Zhaldak M. (2025) Innovative concepts for designing commercial spaces: functionality, adaptability and aesthetics. Periodicals of Engineering and Natural Sciences. 13. 911–924. DOI: https://doi.org/10.21533/pen.v13.i4.632.

15. Ratii A. (2025) Mentorship model for the development of environmental culture in future fashion designers. Pedahohichna Akademiia: naukovi zapysky. 21. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.16976360.

Дата першого надходження статті до видання: 16.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 783:784.1/477
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-28

Валерія ШАЛЬ,
orcid.org/0009-0000-5906-4429
аспірантка кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності
Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»
Дніпропетровської обласної ради
(Дніпро, Україна) bunik.shal@gmail.com

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ РЕЛІГІЙНИХ ОБРАЗІВ У МОТЕТАХ ХХ СТОЛІТТЯ: «TOTENTANZ» ГУҐО ДІСТЛЕРА

Статтю присвячено специфіці втілення релігійних образів в мотетах ХХ століття, зокрема Гуго Дістлера в контексті відродження жанру мотету в німецький музиці ХХ століття та історії лютеранського мотету. Історія розвитку жанру, яка починається у XIII столітті, вплинула на розвиток у ХХ столітті. Німецький мотет започатковано у композиторів періоду Реформації. Жанр розвинувся у музиці Шютца, тоді як у Баха мотети узагальнюють надбання минулого. У ХХ ст. в низці відомих німецьких композиторів, зокрема Ф. Мендельсона, Й. Брамса, М. Регера, Р. Штрауса традицію німецького мотету продовжує Гуго Дістлер, оновлюючи компоненти його жанрової структури. Композитор вважався першим в ряду композиторів євангелістської церкви, був автором більше 60 мотетів, в яких втілив важливу ідею нового підходу до лютеранського богослужіння. Мотет «Totentanz» на тексти Ангелуса Сілезіуса та за мотивами картини Бернта Нотке концентрує новаторський підхід до жанру мотету, який полягає у театрально-драматичний формі, з різноманітною роллю хору та читців. Текст побудовано у формі олександрійського вірша (дивірші). Твір ділиться на 14 афоризмів, кожен з яких відповідає зверненню до грішників та праведників, людей з різними видами діяльності, віком та охоплює як чоловіків, так і жінок. Образи, втілені у музиці завдяки відтворенню середньовічної лінеарності, модальності (з використанням середньовічних церковних ладів), контрапунктичної техніки, музично-риторичних фігур бароко. Особливу роль у цьому грають інтонаційно-мелодичні комплекси з алюзіями на ренесансну стилістику. Композитор використовує широку палітру різностильових музичних засобів у поєднанні з композиторським мисленням ХХ століття. Театрально-драматична форма дозволяє втілювати велику кількість виконавських інтерпретацій, які підкреслюють особливості оновлення церковної музики Гуго Дістлером.

Ключові слова: *мотет, релігійні образи, поліфонія, лінеарність, хорова музика, Гуго Дістлер, «Totentanz».*

Valeriia SHAL,
orcid.org/0009-0000-5906-4429
Postgraduate student of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts
Municipal Institution of Higher Education «Dnipro Academy of Music»
of the Dnipropetrovsk Regional Council
(Dnipro, Ukraine) bunik.shal@gmail.com

SPECIFICITY OF RELIGIONAL IMAGES IN MOTHETS OF THE XX CENTURY: «TOTENTANZ» BY HUGO DISTLER

The article is devoted to the specifics of the embodiment of religious images in motets of the 20th century, in particular Hugo Distler in the context of the revival of the motet genre in German music of the 20th century and the history of the Lutheran motet. The history of the development of the genre, which begins in the 13th century, influenced its development in the 20th century. The German motet originated with composers of the Reformation period. The genre developed in the music of Schütz, while Bach's motets generalize the heritage of the past. In the 20th century. in a number of famous German composers, in particular F. Mendelssohn, J. Brahms, M. Reger, R. Strauss, the tradition of the German motet is continued by Hugo Distler, updating the components of its genre structure. The composer was considered the first among the composers of the evangelical church, he was the author of more than 60 motets, in which he embodied the important idea of a new approach to Lutheran worship. The motet «Totentanz» on the texts of Angelus Silesius and based on the painting by Bernt Notke concentrates an innovative approach to the motet genre, which consists of a theatrical and dramatic form, with a diverse role of the choir and readers. The text is built in the form of an Alexandrian poem (distich). The work is divided into 14 aphorisms, each of which corresponds to an appeal to sinners and righteous people, people with different types of activities, ages and covers both men and women. Images embodied in music thanks to the reproduction of medieval linearity, modality (using medieval church modes), contrapuntal technique, musical and rhetorical figures of the Baroque. A special role in this is played by intonation-melodic complexes with allusions to Renaissance stylistics. The composer uses a wide palette of multi-style musical means in combination with the composer's

thinking of the 20th century. The theatrical and dramatic form allows for a large number of performing interpretations that emphasize the features of Hugo Distler's renewal of church music.

Key words: *motet, religious imagery, polyphony, linearity, choral music, Hugo Distler, «Totentanz».*

Постановка проблеми. Перелом в мистецтві ХХ ст. сприяв оновленню не тільки виразних ресурсів музичного мистецтва, але й їх активній неостильовій інтерпретації та жанровим мікстам. Особливого значення набуває відродження поліфонічних жанрів та форм, в яких поліфонія як тип мислення застосовується в широких жанрово-стильових та історико-культурних контекстах. Свідоцтво цьому – хорові твори І. Стравінського, А. Онеггера, П. Гіндеміта, О. Мессіана, В. Торміса, А. Пярта, Г. Канчелі тощо. В український хоровій музиці поліфонія як формоутворюючий та експресивний стимул притаманний творам Є. Станковича, В. Сільвестрова, Л. Дичко, В. Польової, В. Степурка, М. Шуха тощо.

Інтерпретація середньовічних жанрів у ХХ ст., зокрема мотету, народження якого датується ще XIII століттям, відображає його бурхливу історію та еволюцію. Вже у епоху бароко відчувається нестабільність системи жанру мотету: саме у цей час є розбіжність в тому числі і у складі виконавців, до яких відноситься не тільки хоровий склад, а і сольне, фактично, концертне виконання. Німецький флейтист та музикознавець Йоганн Йоахім Кванц писав про мотет наступне: «Зараз в Італії мотетом називають духовну сольну кантату, яка виконується зазвичай одним із найкращих співаків під час меси, після Credo» (Quantzens, 1752: 288). У XVIII ст. відбувається відносне забуття мотету, а подалі – його активна трансформація, що підкреслює складний шлях розвитку жанру. (Ткаченко, 2015: 57).

У великому англійському словнику музики під редакцією Гроува мотет, за визначенням авторів словника, «не має єдиного набору характеристик, який би визначав його в цілому, а лише в окремому історичному або регіональному контексті» (Sanders et al., 2001). Тим не менш, у статті наголошено на особливій нормативності жанру у XIII ст.: йому була притаманна наявність основної запозиченої з іншого твору теми у нижньому голосі – тенорі, і голосу, який розташовувався безпосередньо над тенором – мотетусом. До них додавався третій голос, написаний вільно, таким чином поєднуючи три голоси на різні тексти, породжуючи політекстовість (Жаркова, 2023: 177). Це надбання мотету як жанру неабияк розвинув поліфонію, тому пізніше, в епоху Ренесансу, коли ці жанрові особливості стали менш затребуваними в силу своєї складності, мотет став набувати більш різноманітних форм завдяки авторському стильовому контексту та національним композиторським школам.

Автори статті про мотет в музичному словнику Гроува підкреслюють падіння значущості мотету у ХХ столітті. В Motu proprio Папи Пія X (1903), особливому папському документі, який в даному випадку вказував на певні правила співу, де найвищим прикладом духовної музики вказані григоріанський спів та стиль Палестрини. Цей документ був спрямований проти театральності XIX століття у церковній музиці, що відбилося у музиці композиторів Італії та Франції. При цьому такому стилю протиставляються концертність та повнота мотету або кантати, особливо в антифонах (Sanders et al., 2001).

Так, німецька традиція мотету, яка започаткована ще за часи Г. Шютца, Л. Хасслера мала своє продовження у музиці Й. С. Баха, а потім у більш простій формі у Ф. Мендельсона, у більш складній – у Й. Брамса, Р. Штрауса та М. Регера (Muller, 2002: 176). Альберт Швейцер вказував, що мотет у барокові часи виконував функцію пояснення Євангелія. (Schweitzer, 1958: 295). Поступово німецький мотет, подібно іншим жанрам, оновлювався, вбираючи в себе різні стилі від пізнього романтизму і модерну до неостилів. Те саме відбувалося і з втіленням вербального тексту у формах жанру, що суттєво відрізнялись від попередніх видів. При певних видозмінах мотету протягом довгого періоду, у ХХ ст. прослідковується збереження традиції використання мотету у богослужінні, що вбачається у творчості Г. Дістлера: його мотети під загальною назвою «Geistliche Chormusik» прямо пов'язані з літургічним роком подібно до його більш коротких мотетів «Der Jahrkreis» (Hanheide, 2009: 7). Загалом німецький протестантський мотет краще всього представлений у творчості Макса Регера, Арнольда Мендельсона, Генріха Камінські, Ернста Пеппінга і Гуґо Дістлера.

Німецькомовний мотет містив впливи не тільки базової, лютеранської традиції, але й впливи мадригального та євангелічного мотетів, духовного концерту та пассіона. Німецькомовні мотети ХХ ст. вбирають в себе ознаки як бахівської специфіки, так і надбань композиторів епохи Відродження, презентують проблему вербально-текстової поліфонії на новому рівні. Таким чином, стильова рецепція жанру німецькомовного мотету є різноманітною та реалізує його жанрову мобільність та їх художній потенціал, накопичений традицією.

Втім, німецькомовні мотети XX століття залишаються в своїй більшості недостатньо опанованими слухачем. Також бракує сучасних досліджень, які б висвітлювали надбання цієї потужної традиції саме у XX столітті, зокрема Гуґо Дістлера, який є автором 61-го мотету, якого за життя все ж було визнано першим композитором німецької євангелістської музики. Але це не призвело до широкого розповсюдження його музики та привертання уваги до його трагічної долі, що потребує певного дослідження.

Аналіз досліджень. Дослідженню жанру німецькомовного мотету в українському музикознавстві присвячено праці Д. Савона, Є. Ткаченко. Увагу Д. Савона привернули вокально-виконавські принципи у мотетах Й. С. Баха, що дозволило досліднику сформулювати конкретні ознаки і практичні засоби досягнення аутентичного виконання мотетів Й. С. Баха. Особливо важливим у науковому обґрунтуванні стала увага до рівня втілення специфіки бароко через вербальний текст і афекти творів (Савон, 2022).

Є. Ткаченко у власній дисертації розглядає німецький лютеранський мотет XIX-першої половини XX ст. в еволюції жанру. Особливу увагу приділено періоду Реформації, коли на тлі латинського мотету формується новий різновид жанру у Німеччині, вершиною якого стали твори Й. С. Баха, а також XX століттю, коли мотет знов займає важливе місце у творчості композиторів. Основним напрямком дослідження стали три види лютеранського мотету: віхою у аналізі мотетів стало визначення трьох основних видів лютеранського мотету: *Liedmotette, Choralmotette* та *Sprüchmotette*; на їх основі були розглянуті твори Г. Шютца (імітаційний мотетний стиль з рисами *concertato),* Й. С. Баха (концертність, віртуозні вокальні епізоди), мотети романтиків (розгалуження мотету на літургійний та концертний), Ф. Мендельсона (прототип *Liedmotette*, опора на старовинні церковні наспіви), Р. Шумана (загальнофілософський зміст, масштабність побудови), пізніх романтиків на основі *Choralmotette*: Й. Брамса (друга «кульмінація» після Баха) та М. Регера (застосування старовинних поліфонічних форм) (Ткаченко, 2015).

Ш. Ханхайде порівнює мотети Генріха Шютца та Гуго Дістлера, і має на меті виявлення спільних рис, а також впливів Шютца на Дістлера. Головним твором, на який спирається дослідник, є «Духовна хорова музика», спільна назва циклів у Шютца і Дістлера. Дослідником проводиться паралель між цими двома циклами, які обидва не були закінчені. Їх головна різниця полягає у виконавському складі: мотети Шютца допускалися з супроводом, а Дістлера – виключно a cappella. До того ж, дослідник виявляє важливу деталь, а саме прямий зв'язок текстів мотетів Дістлера з літургійним роком, а у Шютца цей зв'язок відсутній. хоча обидва композитори використовували тексти Біблії та священної поезії. Окрім Шютца, Дістлер сам визнавав вплив інших композиторів епохи Реформації, у яких він знаходив «світогляд, який його захоплює» (у есе «Пробудження XVI та XVII століть у музичній практиці нашого часу»). Дослідник підкреслює, що Дістлер «…захоплюється економністю та скупістю, короткою, суворою та лаконічною мовою. Він стверджує, що максимально можлива концентрація захищає від поверховості чи застою. Лаконічна виразність, на його думку, глибоко вкорінена в народному, місцевому, національному» (Hanheide, 2009: 8).

Дістлер трактує мотет як твір з глибоким історичним корінням з домінуванням поліфонічної фактури на основі духовних текстів, використовуючи *керігму* (заклик чи повчання в євангельському дусі). Композитор самостійно обирає та компонує тексти мотетів, використовує переклад Святого Письма М. Лютера, а в якості музичної основи часто застосовує традиційні протестантські хорали та наспіви, як зазначає Є. Ткаченко (Ткаченко, 2015: 143).

Мета статті полягає у виявленні специфіки релігійних образів в мотеті «Totentanz» Гуго Дістлера.

Виклад основного матеріалу. Композитор відтворював традиції німецького мотету з метою збереження справжнього релігійного духу служіння. У власних статтях Дістлер писав: «Те, чим ми захоплюємося в старовинній музиці, так це її тенденція до об'єднання спільноти. Може, вона найближча до нашого способу мислення та почуттів, і що, як не вона могла б висловити глибше наш колективістський дух часу, який, у свою чергу, є лютеранською ідеєю свободи кожного» (Distler, 1932: 1325).

У 1934 році, створюючи збірку «Духовна хорова музика», Дістлер переживає нервовий зрив, і, незважаючи на це, пише найважливіший мотет збірки – «Totentanz» («Танок смерті») ор. 12, в якому хотів створити зрозумілу музичну мову богослужіння у церкві, але водночас художньо-вишукану. За час свого короткого життя він зміг створити власний стиль, який спирався на риси німецького бароко і ренесансної поліфонії.

Мотет «Танок смерті» написано на текст релігійно-поетичних афоризмів німецького поета та містик XVII ст Анґелуса Сілезіуса з «Херувим-

ського паломника». Поет спирався на олександрійський вірш з парними римами, що було незвичним для німецькій поезії. Порівняння символів землі та неба лягло в основу поетичної форми збірки – дивірша.

Надихнувся Дістлер і картиною «Танок смерті» Бернта Нотке. Полотно тридцять метрів довжиною, величезне та монументальне, знаходилось у церкві Св. Марії у Любеку, в якій працював композитор. Композиція була створена у 1463 році в пам'ять про людей, які були знищені «чорною смертю» – чумою.

Чергування людей та скелетів скелетами створює коло смертельного танцю. Кольорова версія Любекської картини яскраво відтіняє цю ідею, де головним кольором є червоний, фон – осінній пейзаж з величними будівлями, ймовірно, храмами, домівками, ратушами.

Один зі скелетів тримає в руках інструмент: смерть намагається затягнути кожну людину музикою до себе. Йдеться, звісно, не про спів, а про інструментальну музику.

Дістлер як глибоко віруюча людина, доволі близько до серця відчував поезію Сілезіуса, яка проникнута щирим почуттям Бога. Відповідно листу Дістлера 1941 р. до Альфреда Кройца, тема смерті стояла для нього дуже гостро у зв'язку зі смертю брата на війні. Проте, віра і музика були спасінням у складних реаліях: «Знаєте, можна пережити, морально та духовно, те, що відбувається сьогодні, лише якщо вірити в реальність того царства, яке не належить цьому світу. Це стає для мене дедалі більш очевидним фактом, і я сподіваюся, що багато людей відчувають те саме» (Ein Feldpostbrief, 1941). Рятівну ідею лютеранської філософії Дістлер порівнює з музикою, написаною за лінеарним принципом: «Немає нічого ближчого до потреб громади, – писав композитор, – ніж лінеарне письмо у музиці. Що це означає? Те, що всі голоси – верхній, нижній, середній – рівноправні» (Sievers, 1989: 32).

Мотет побудовано за принципом драматичного твору: смерть звертається до людей, які уособлюють певні соціальні типи, які симетрично надають їй розгорнуті відповіді. Дістлер віддає тексти людей читцям, тоді як хор виконує афоризми, що є релігійно-філософським узагальненням останньої зустрічі. Саме хор підводить підсумок земного життя людини, яке стає чинником його вічного життя.

Перший афоризм – пролог мотету, промовляння відмови від земного світу як умови отримання вічності.

Залиш усе, що маєш, щоб узяти все!

Відкинь світ, щоб отримати його тисячократно!

На небі день, у безодні ніч.

Ось сутінки: Блаженний той, хто це добре розуміє!

У дивірші відбувається зміщення сильної долі в імітаціях, розвивається у низхідний рух, ніби вимальовується важкий шлях земного життя. У зоні каденції усі голоси рухаються паралельно, у діатонічному ладі, архаїчнім звучанням нагадуючи середньовічні мотети.

Зміст тексту диктує і зміни музичної стилістики афоризмів: так, риторичне питання

Рис. 1 Фрагмент Таллінського «Танку смерті» Бернта Нотке

Рис. 2 Г. Дістлер «Танок смерті». Фрагмент Афоризму 1

до **Імператора** – це суворий архаїчний наспів, насичений паралельними октавами та квінтами, що нагадує середньовічний паралельний органум. У **третьому афоризмі** (звертанні до Єпископа) звучання квінтакордів компенсовано мелодичними імпульсами та структурою тризвуків на сильній долі такту. У **четвертому афоризмі**, зверненні до Дворянина, композитор вдається до поєднання середньовічної стилістики, що вбачається у наявності протилежного руху голосів та хорально-акордового складу, який наближено до протестантського хоралу. При загальній стилістичній спільності усіх афоризмів, особливо з них виділяється **сьомий афоризм**, наповнений символами та риторичними фігурами, пов'язаними зі зверненням Смерті до Найманця.

Мій друже, боротьби недостатньо,
ти повинен також подолати [перешкоди],
якщо хочеш знайти вічний спокій!»

Залишаючись найскладнішим з усіх інших, сьомий афоризм складається з двох контрастних розділів. Перший з них охоплює два перші рядки, втілюючи енергійність у подоланні труднощів. Контекст слів «повинен» та «недостатньо» (зусиль) супроводжується подовженими тривалостями, тоді як енергійність уособлена імітаціями та складовими розспівами. Дане подання композитором цих образів ускладнюється ідеєю безкі-

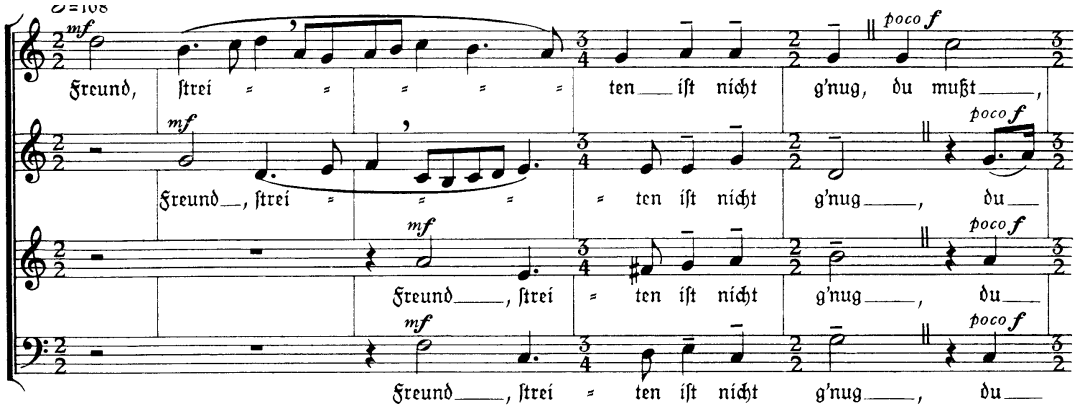


Рис. 3 Г. Дістлер «Танок смерті». Фрагмент Афоризму 7

нечного канону, або, в контексті слів афоризму, безкінечність страждань Найманця. Другий розділ втілює ідею вічного спокою після смерті, який може отримати людина: констрастуючи з першим розділом, тут відтворено «строгий» стиль в ключі модальності і плавний безстрибковий рух акордів.

Наступні афоризми звертаються до праведників. Так, у **восьмому афоризмі**, до моряка, Дістлер при загальному спокійному характері застосовує інтенсивні ладові зрушення як образ моря: Фа іонійський модулює у міксолідійський та Соль фригійський. Звернення до Відлюдника у **дев'ятому афоризмі** передає його власне гріховне відчуття при справжній духовній чистоті: дисонантні вертикалі створюються через розшарування тексту. **Десятий афоризм,** до працелюбного фермера, утворює фігуру циркуляції у характерній дістлеровській лінеарності. **Афоризм до Діви** відсилає нас до євангельської притчі про десять дів, п'ять з яких були готові до зустрічі з Богом, а п'ять – ні, таким чином підкреслюючи готовність її увійти у вічне життя. Для цього Дістлер застосував імітаційну поліфонію, до якої він не часто звертається, секвенції та принцип ритмічної комплементарності.

Особливе значення серед афоризмів до праведників має звернення до Дитини:

Душа, якій ще менше малого,

Буде найкрасивішим ангелом у Царстві Небесному.

Дитина питає Смерть про необхідність покидати земне життя. Особливий трагізм цього афоризму Дістлер підкреслює максимально прозору та світлу звучність хору у межах повної діатоніки, в чергуванні досконалих та недосконалих дисонансів. Таким чином створюється варіантно-строфічна форма, де постійно оновлюються ритмічна основа та комбінаторика співзвуч. Ударні склади композитор відзначає висотними «сплесками», увиразнюючи мелодійний рельєф. Так виникає висловлювання з безкінечною варіантністю смислових відтінків.

Узагальнення всього, що відбувалося у діалогах реалізовано у кінцевому афоризмі.

Душа, оскільки вона народжена для вічності,

не має справжнього відпочинку в справах цього часу.

Тому дивовижно, що ти так любиш світ

і так зосереджений на ефемерних справах.

Рис. 4 Г. Дістлер «Танок смерті». Фрагмент Афоризму 13

Рис. 5 Г. Дістлер «Танок смерті». Фрагмент Афоризму 14

Нейтрально-об'єктивний характер висновку створюється завдяки мі еолійському, статичним вертикалям. Експресія посилюється у наступній строфі експонує імітаційні вигуки, що підтверджується і ритмічною активізацією голосів, відображуючи неспокій. Найважливіший текст усього мотету висвітлюється зверненню до гармонічної фактури, музика відступає на другий план. Композитор завершує твір розспівом сопрано у загальному мовчанні голосів, використовуючи цей розспів як символ вічного життя.

Висновки. Отже, мотет «Totentanz» Гуго Дістлера є свідоцтвом прагнення композитора до відродження стилістики та духу німецької протестантської музики, яка збагачується сучасними засобами композиції. Мотет створено як музично-драматичний твір, де хор передує звертанню Смерті. Він заснований на варіантних інтонаційно-мелодичних комплексах, серед яких виокремлюється так званий «архаїчний комплекс» – стилізація поліфонії Ренесансу. Різноманітність мелодичність хорових партій в мотеті презентує вплив органних імпровізацій Дістлера.

Театралізація мотету ставить перед дослідниками питання її доцільності у жанрі духовної музики, хоча і нелітургічній. Проте, оновлення церковної музики як більш доступної для парафіян, а також повернення до принципів церковної композиції протестантської церкви, є поясненням драматичної інтерпретації як прямого втілення образів у мотетах Дістлера. Отже, особливості релігійних образів «Totentanz» Гуґо Дістлера і їх театралізоване втілення не руйнують суворий порядок протестантського мистецтва, а підкреслюють важливі духовні сторони, віддзеркалюють особливе релігійне почуття і майстерність композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Історія західної музики : Homo Musicus від античності до бароко. Навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2023. 548 с.

2. Савон Д. Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха : дис. ... доктора мистецтв : 025 «Музичне мистецтво : 02 «Культура і мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 139 с.

3. Ткаченко Є. С. Німецький лютеранський мотет XIX – першої половини XX ст. в еволюції жанру : дис.... канд. мист. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 188 с.

4. Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik. *Zeitschrift für Musik*. №101, 1 Halbjahr (Januar mit Juni). Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1935. P. 1325-1329. URL: https://archive.org/details/NeueZeitschriftFuerMusik1935Jg102/page/n1449/mode/2up (дата звернення: 16.04.2026)

5. Ein Feldpostbrief H. Distlers an Alfred Kreuz, als Antwort auf einen Feldpostbrief aus Russland von A. Kreutz. 9. November 1941. Hugo Distler Freundeskreis und Familienarchiv. URL: https://www.surf-inn.net/HugoDistler/?Hugo_Distler%3A_Briefe_an_Freunde_und_Angeh%F6rige:An_Alfred_Kreutz (дата звернення: 28.03.2026)

6. Hanheide S. Komponieren in dunklen Gefahren. Heinrich Schütz und Hugo Distler. *Schutz Yarbuch*. Bd. 31. 2009. P. 7-14 https://doi.org/10.13141/sjb.v2009594

7. Muller H. J. Der Komponist als Prediger: Die Deutsche Evangelisch-Lutherische Motette als Zeugnis von Verkündigung und Auslegung vom Reformationszeitalter bis in die Gegenwart. Dis. …der Doktorgrades. Oldenburg. 2002. 423 p.

8. Quantzens J. J. K. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Berlin. 1752.

9. Sanders E., Lefferts P., Perkins L., Macey P., Wolff C., Roche J., Dixon G., Anthony J., Boyd M. Motet. Grove Music Online. 2001. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040086 (дата звернення: 02.04.2026) https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40086

10. Schweitzer A. J. S. Bach. V. 2 Adam & Charles Black. London. 1958. 468 p. URL: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.28946/page/n309/mode/2up (дата звернення: 01.03.2026)

11. Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. Wiesbaden. 1989. 142 p.

REFERENCES

1. Zharkova V. (2023) Istoriia zakhidnoi muzyky : Homo Musicus vid antychnosti do baroko. [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to Baroque] Navchalnyi posibnyk. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 548. [in Ukrainian].

2. Savon D. (2022) Vokalno-vykonavski pryntsypy muzyky baroko na prykladi motetiv Y. S. Bakha [Vocal and performance principles of Baroque music based on the example of J. S. Bach's motets] : dys. ... doktora mystetstv : 025 «Muzychne mystetstvo : 02 «Kultura i mystetstvo». Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 139. [in Ukrainian].

3. Tkachenko Ye. S. (2015) Nimetskyi liuteranskyi motet XIX – pershoi polovyny XX st. v evoliutsii zhanru [German Lutheran Motet of the 19th – first half of the 20th century in the evolution of the genre] : dys ... kand. myst. : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 188. [in Ukrainian].

4. Distler H. (1935) Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik [On the spirit of the new Protestant Church music]. *Zeitschrift für Musik*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag. №101, 1 Halbjahr (Januar mit Juni). 1325-1329.

URL: https://archive.org/details/NeueZeitschriftFuerMusik1935Jg102/page/n1449/mode/2up (data zvernennia: 16.04.2026). [in German].

5. Ein Feldpostbrief H. Distlers an Alfred Kreuz, als Antwort auf einen Feldpostbrief aus Russland von A. Kreutz. [A field post letter from H. Distler to Alfred Kreuz, in reply to a field post letter from Russia from A. Kreutz]. (9. November 1941). Hugo Distler Freundeskreis und Familienarchiv. URL: https://www.surf-inn.net/HugoDistler/?Hugo_Distler%3A_Briefe_an_Freunde_und_Angeh%F6rige:An_Alfred_Kreutz (data zvernennia: 28.03.2026) [in German].

6. Hanheide S. (2009) Komponieren in dunklen Gefahren. Heinrich Schütz und Hugo Distler. [Composing in dark dangers. Heinrich Schütz and Hugo Distler]. *Schutz Yarbuch*. Bd. 31. 7-14 https://doi.org/10.13141/sjb.v2009594 [in German].

7. Muller H. J. (2002) Der Komponist als Prediger: Die Deutsche Evangelisch-Lutherische Motette als Zeugnis von Verkündigung und Auslegung vom Reformationszeitalter bis in die Gegenwart. [The composer as preacher: The German Evangelical Lutheran motet as a testament to proclamation and interpretation from the Reformation era to the present day.] Dis. …der Doktorgrades. Oldenburg. 423. [in German].

8. Quantzens J. J. K. (1752) Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. [Prussian chamber musician, attempt at an instruction on playing the transverse flute; accompanied by various remarks useful for promoting good taste in practical music, and illustrated with examples]. Berlin. [in German].

9. Sanders E., Lefferts P., Perkins L., Macey P., Wolff C., Roche J., Dixon G., Anthony J., Boyd M. (2001) Motet. *Grove Music Online*. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040086 (data zvernennia: 02.04.2026). https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40086

10. Schweitzer A. (1958) J. S. Bach. V. 2 Adam & Charles Black. London. 468. URL: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.28946/page/n309/mode/2up (data zvernennia: 01.03.2026)

11. Sievers A. (1989) Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. [Hugo Distler's compositional style illustrated by examples from the Mörike choral songbook]. Wiesbaden. 142. [in German]

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 76.071.1:097(477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-29

Василь ШПАК,
orcid.org/0009-0002-9654-2199
доцент,
завідувач кафедри рисунка
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна) shpak.vasil.art@gmail.com

Ольга ШПАК,
orcid.org/0000-0003-3393-0610
доктор філософії з професійної педагогіки, доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна) shpak.olga.art@gmail.com

ОБРАЗНІСТЬ ТА СИМВОЛІКА УКРАЇНСЬКОГО ЕКСЛІБРИСА

Стаття присвячена дослідженню образності та символіки українського екслібриса як особливого виду книжкової графіки, що поєднує функції маркування книжкової власності з художньо-образною репрезентацією особистості власника. Розкрито особливості художнього екслібриса як художньо-комунікативної системи, у межах якої поєднуються функції маркування книжкової власності певній особі, громадській організації, бібліотеці тощо, а також авторської репрезентації та передачі індивідуальних і культурних сенсів. Обґрунтовано, що екслібрис виступає не лише утилітарною позначкою, а й самостійним мистецьким твором, у якому значною мірою відіграють образні та символічні засоби. З'ясовано, що попри наявність значного обсягу розроблених екслібрисів українськими майстрами графічного мистецтва у різні історичні періоди, проблема системного дослідження їхньої образно-символічної мови залишається недостатньо розробленою. Зокрема, бракує узагальнених підходів до класифікації символів, що використовуються в екслібрисі, а також аналізу їхньої ролі у формуванні цілісного візуального образу.

У роботі здійснено узагальнену класифікацію символів в екслібрисах за змістовно-семантичним принципом: персоніфіковані символи спрямовані на індивідуалізацію власника бібліотеки/книжки та реалізуються через використання портретних, алегоричних зображень та ініціалів; геральдичні символи, а саме зображення гербів, щитів, геральдичних тварин і птахів тощо, що підкреслюють соціальний статус, відображають традиції родової та національної ідентичності; природні символи (рослинні і зооморфні мотиви) ґрунтуються на усталених культурно-архетипних уявленнях і виконують у структурі екслібрису сенсотворчу функцію (наприклад, образи рослин можуть символізувати життєву силу а зображення тварин – інтелектуальні чи певні якості характеру); професійна символіка відображають сферу діяльності (зображення книг, інструменти або атрибути певної професії); релігійно-духовні символи репрезентують систему цінностей та світоглядні орієнтири власника; культурно-історичні символи пов'язані з національною приналежністю та традиціями (архітектурні об'єкти, історичні мотиви, елементи народного мистецтва); абстрактно-алегоричні символи формують узагальнений зміст через орнаменти, абстрактні композиції тощо.

Підсумовано, що систематизація символіки екслібрисів дозволила виявити багаторівневу структуру образно-символічної мови, у межах якої різні типи символів виконують як інформативні, так і смислотворчі функції. Тому, екслібрис можна розглядати як ефективний засіб візуальної комунікації, що поєднує традиційні художні практики з індивідуальним авторським баченням і інтерпретаціями, формуючи унікальні образні наративи в контексті національної культури.

Ключові слова: *екслібрис, художній екслібрис, шрифтовий екслібрис, символіка екслібрису, мистецтво графіки, книжкова графіка.*

Vasyl SHPAK,
orcid.org/0009-0002-9654-2199
Associate Professor,
Head of the Drawing Department
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) shpak.vasil.art@gmail.com

Olha SHPAK,
orcid.org/0000-0003-3393-0610
PhD in Vocational Pedagogy,
Associate Professor at the Department of Graphic Design
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) shpak.olga.art@gmail.com

IMAGERY AND SYMBOLISM OF THE UKRAINIAN EX LIBRIS

The article is devoted to the study of the imagery and symbolism of the Ukrainian ex-libris as a special type of book graphics, which combines the functions of marking book ownership with the artistic and figurative representation of the owner's personality. The features of the artistic ex-libris as an artistic and communicative system are revealed, within which the functions of marking book ownership to a certain person, public organization, library, etc., as well as the author's representation and transmission of individual and cultural meanings are combined. It is substantiated that the ex-libris is not only a utilitarian sign, but also an independent work of art, in which figurative and symbolic means play a significant role. It is found out that despite the presence of a significant volume of ex-libris developed by Ukrainian masters of graphic art in different historical periods, the problem of systematic research of their figurative and symbolic language remains insufficiently developed. In particular, there is a lack of generalized approaches to the classification of symbols used in ex-libris, as well as an analysis of their role in the formation of a holistic visual image.

The work provides a generalized classification of symbols in ex-libris according to the content-semantic principle: personified symbols are aimed at individualizing the owner of the library/book and are implemented through the use of portrait, allegorical images and initials; heraldic symbols, namely images of coats of arms, shields, heraldic animals and birds, etc., which emphasize social status, reflect the traditions of clan and national identity; natural symbols (plant and zoomorphic motifs) are based on established cultural and archetypal ideas and perform a sense-making function in the structure of the ex-libris (for example, images of plants can symbolize vitality, and images of animals – intellectual or certain qualities of character); professional symbols reflect the field of activity (images of books, tools or attributes of a certain profession); religious and spiritual symbols represent the system of values and worldviews of the owner; cultural and historical symbols are associated with national identity and traditions (architectural objects, historical motifs, elements of folk art); abstract and allegorical symbols form a generalized meaning through ornaments, abstract compositions, etc.

It is summarized that the systematization of the symbolism of ex-libris made it possible to identify a multi-level structure of figurative and symbolic language, within which different types of symbols perform both informative and meaning-making functions. Therefore, ex-libris can be considered as an effective means of visual communication that combines traditional artistic practices with individual authorial vision and interpretations, forming unique figurative narratives in the context of national culture.

Key words: *Ex Libris, artistic ex-libris, font ex-libris, ex-libris symbolism, graphic art, book graphics.*

Постановка проблеми. Художній екслібрис як особливий вид графіки є невід'ємною складовою візуальної культури, посідаючи чільне місце в системі друкованих видань, зокрема, книжкової графіки. Він поєднує функції маркування приналежності книги з художньо-образною репрезентацією особистості власника, державної установи, певної громадської бібліотеки тощо. У сучасному контексті розвитку мистецтва графіки розглядається не лише як утилітарний знак, а як самостійний мистецький твір, у якому важливу роль відіграють образність та символіка.

Попри наявність значного масиву розроблених екслібрисів українськими майстрами графічного мистецтва у різні історичні періоди, проблема системного дослідження їхньої образно-символічної мови залишається недостатньо розробленою. Зокрема, бракує узагальнених підходів до класифікації символів, що використовуються в екслібрисі, а також аналізу їхньої ролі у формуванні цілісного візуального образу.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу образно-символічних засобів українського екслібриса як складової української культурної ідентичності.

Аналіз досліджень. Художній екслібрис як вид книжкової графіки неодноразово ставав об'єктом наукових досліджень у галузі мистецтвознавства.

Значна частина праць присвячена вивченню історії розвитку екслібриса, його функціонального призначення, художнім особливостям в системі мистецтва графіки. В українському науковому дискурсі значний внесок у вивчення екслібриса здійснили історик І. Крип'якевич (Крип'якевич, 1925; 1937), мистецтвознавці А. В'юник (В'юник, 1994; 1977; 1965; 1971), Ю. Бєлічко (Бєлічко, 1975), П. Нестеренко (2010), Л. Купчинська (Купчинська, 2017), О. Лагутенко (Лагутенко, 2007) та ін., у працях яких передусім досліджено розвиток екслібрису як виду книжкової графіки, його художньо-стилістичні особливості та місце у системі мистецтва книжкової графіки. Праці цих дослідників стали основою для інших досліджень присвячених мистецтву екслібрису: Ю. Каменецька (Каменецька, 2021) під керівництвом П. Нестеренка здійснила фундаментальне дисертаційне дослідження українського екслібрису кінця 1980-х – 2010-х років, зосереджуючи увагу на його традиціях, трансформаціях і новітніх здобутках; І. Гах (Гах, 2024) в своїй статті вперше здійснив мистецтвознавче дослідження екслібриса у творчості Лева Геца, що передусім закладає початок для подальших фундаментальних досліджень; Ю. Романенкова дослідила сучасний український екслібрис у вітчизняній гуманітаристиці (Романенкова, 2022), в іншій свої праці (Романенкова, Чавус, 2023) дослідниця торкнулась питання екслібрису як інструменту трансляції національно-культурних кодів у творчості представників київської школи графіки Аркадія та Генадія Пугачевських; О. Соболевським було досліджено український екслібрис та його місце в книжковій графіці світового мистецтва малих графічних форм (Соболевський, 2024); Однак питання образності та символіки українського екслібриса потребує більшої аналітичної уваги дослідників.

Метою статті є дослідження образності і символіки в українському художньому екслібрисі, виявлення основних художніх засобів, тематичних мотивів і символів, а також з'ясування їхнього зв'язку з національною культурною традицією.

Виклад основного матеріалу. Екслібрис – це своєрідний паспорт книги, мистецький твір невеликого розміру, виконаний в одній із графічних технік для тиражування. Він наклеюється на внутрішньому боці обкладинки, зліва вгорі. Така книга засвідчує приналежність власнику бібліотеки, зазначеному в екслібрисі.

Слово «ex libris» у перекладі з латинської мови означає «із книг», «з бібліотеки». Серед широкого кола майстрів графіки й аматорів книжковий знак почав називатися екслібрисом. До латинського «ex libris» додавалося прізвище власника книжкової збірки або його ініціали з використанням алегоричного, символічного або сюжетного зображення, що чи не найкраще характеризує збирача книг, його уподобання, професію або специфіку книгозбірні. Так, часто художники замість латинського «ex libris» пишуть українською мовою «із книг», «книга», «книгозбірня» тощо, або підкреслюючи тематику зібрання книжок, пишуть «Шевченкіана», «Франкіана» тощо.

Український екслібрис як різновид малої графіки має давню історію, розвивався з глибокої давнини, задовго до винайдення книги. З давна власники цінних рукописів шукали засоби, які б утверджували їхній зв'язок із манускриптами, що їм належали. На їхнє замовлення на рукописах майстри малювали водяними фарбами або золотом герби власників, які називалися протоекслібрисами. Від грецької «прото» – означає першість, первинність, у цьому випадку – екслібрисів. Мистецтвознавець, дослідник історії українського екслібриса П. Нестеренко (Нестеренко, 2010: 30) зазначає, що найдавніший протоекслібрис виконаний ще наприкінці XII століття. У Ватиканській бібліотеці зберігається Баварський кодекс, написаний у 1188 році, з мініатюрою, яка зображує романо-германського короля Фрідріха I Барбароса (з 1153 року імператора), що гордовито сидить, тримаючи в руці «державу». Поруч – зображення людини, удвічі меншої за масштабом, яка шанобливо простягає імператорові книгу. Довкола арочної композиції – довгий напис, у якому виділено слово «книга» (Нестеренко, 2010: 30). Поширеними були мальовані гербові протоекслібриси, прикрашені орнаментикою. Відомий перший український протоекслібрис у вигляді герба, мальованого на увесь аркуш, який прикрашає рукописний Київський Псалтир 1387 року.

З винаходом у другій половині XV ст. європейського книгодрукування набірними літерами – німецьким ювеліром, гравером і винахідником Йоганом Гутенбергом (1397–1468), – з'являються перші друковані на папері екслібриси. Водночас набули поширення суперекслібриси (від лат. «super» – зверху) – знак або герб, відтиснений на зовнішньому боці обкладинки. Бурхливий розвиток книгодрукування і розквіт інтролігаторського мистецтва, бажання прикрасити власницьким знаком найулюбленіші і найцінніші рукописні та друковані твори – усе це спряло поширенню суперекслібрисів. На них були витиснені герби, вензелі, монограми, емблеми, девізи. Як суперекслібрис книжковий знак прикрашав обкладинки і був важливим елементом оформлення верхньої,

а іноді й нижньої обкладинки книги (Нестеренко, 2010).

З поширенням книгодрукування книжковий знак створювали найвизначніші світові майстри графічного мистецтва. Першими почали гравіювати екслібриси відомі німецькі художники-гравери середин XV – початку XVI ст. Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн, Лукас Кранах. У своїх композиціях вони використовують орнаментику і символіку, утворюючи високохудожні графічні твори. Стилістика екслібриса змінювалася відповідно до тогочасних естетичних уподобань.

Набувши подальшого розвитку, екслібрис став справжнім твором графічного мистецтва, художньою цінністю, об'єктом колекціонування фахівцями та аматорами мистецтва.

Досліджуючи питання образності і символіки в екслібрисі розглянемо декілька визначень термінів образ та символ. Так «образ» у мистецькому значенні є загальною категорією художньої творчості, формою тлумачення та освоєння світу з позиції певного естетичного ідеалу шляхом створення емоційно впливових об'єктів (Дизайн і ергономіка, 2021: 138). Він є узагальненим відображенням дійсності в контекстній формі й змісті мистецького твору, та є результатом і формою відображення предметів і процесів матеріального світу в розумовій діяльності людини (Дизайн:словник-довідник, 2010: 289).

Символ з грецької symboloon – знак, прикмета в мистецькому тлумаченні – художній образ, що втілює якусь ідею; умовне позначення чогось, знак, алегорія. У широкому сенсі символ – це образ, ужитий в аспекті своєї знаковості, він є власне знаком, що наділений багатозначністю й алегоричністю (Дизайн:словник-довідник, 2010: 335).

Відомий український мистецтвознавець Ю. Бєлічко зауважував: «Метод творення умовно-символічного образу в екслібрисі, взятий в його загальних закономірностях, безперечно, може бути корисним. По-перше, в ньому нагромаджений надзвичайно широкий матеріал який вчить як зіставлення різних речей та образів утворює похідні поняття й нові образи і стає засобом висловлення складних думок; по-друге, таке зіставлення найчастіше робиться на суто сучасних мотивах і тому може бути корисним для розв'язання завдань, які висуває сучасність перед мистецтвом» (Бєлічко, 1975). Тому екслібрисові приділяють значну увагу в галузі графічного мистецтва.

Книжковим знаком, твором малої графіки, його художніми якостями, символікою, метафоричністю, поетичністю, асоціативністю, глибоким змістом милується і захоплюється кожен, хто розуміє справжнє мистецтво графіки.

Перший екслібрис, створений учнями графічних факультетів навчальних закладів як навчальне завдання стає для багатьох поштовхом надалі займатися цією улюбленою справою, урізноманітнюючи свою творчу діяльність.

Такий вид мистецтва, відкриває перед художником великі можливості для виявлення творчої ідеї, винахідливості, допомагає створювати багатий світ образів, ситуацій, породжує нові думки, несподівані порівняння та аналогії. Він надає майстрові великий простір для пошуку графічної мови у створенні художнього образу. Образ, в якому втілена ідея, може бути символом. Символізм, що існує і в графічному мистецтві, взятий з життя і може бути трансформований у художні графічні знаки.

Наприклад, зображення дерева, вкритого плодами, поданого у певній графічній формі, може бути символом людини, яка своєю суспільною діяльністю привносить велику користь; дуб у зображенні символізує могутність і силу (рис. 1).

В екслібрисі наявні найрізноманітніші образи. Найчастіше серед предметів побуту використовується книжка (рис. 3). Вона є джерелом знань, одним з найвизначніших надбань людства. З нею пов'язана поява писемності, науки, найважливіших джерел інформації, засобів формування естетичних поглядів. Митці часто звертаються до народної символіки, використовуючи у своїх творах гілку калини (дівоча врода), квітку соняшника (витриманість, постійність, сила).

До українського книжкового знака, в його композиційній побудові часто впроваджуються елементи декоративно-прикладного мистецтва (вишивка, ткацтво, розписи тощо), використовують зображення «вазона», що виконує не лише декоративну художню функцію, але й символічно-змістовну, фольклорну. У ньому простежується образ Світового дерева, або Дерева життя (рис. 2), що є графічним вираженням найдавніших уявлень про устрій світу, вертикальну систему градацій і перетворень у ньому (Найден, 1989: 70).

Художники часто використовують у мистецтві екслібриса українську орнаментику, в якій простежується рослинний характер, навіть у найбільш геометризованих і абстрактних. У своїй творчості вони найчастіше використовують квітку («рожу», «барвінок», «гвоздики», «тюльпани», «вінок тощо») – один з найзмістовніших символів орнаменту. Квіткою в народі називають дівчину, тому й багато митців звертаються до її образу. Часто вона постає у вінку на голові у народному строї, з квіткою, вплетеною у волосся (Селівачов, 2013 : 173).

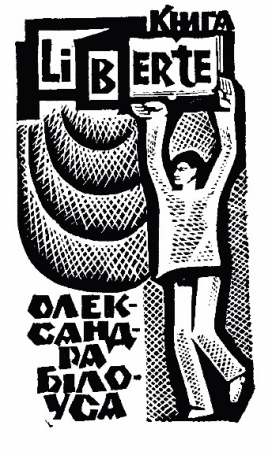


Рис. 1. **Рис. 2.** **Рис. 3.**

Рис. 1. В. Шпак. Книга ВП (Василя Перевальського). Дереворит. 1970
Рис. 2. В. Шпак. EX LIBRIS ПАВЛЕНКА. Дереворит. 1971
Рис. 3. В. Шпак. Книга Олександра Білоуса. Дереворит. 1975

В екслібрисі знайшли своє відображення мотиви із народного епосу. Вони слугують своєрідними національними атрибутами символами. Найпоширенішими є відомі персонажі «Юрій Змієборець» та «Козак Мамай».

Образ воїна-змієборця в українській культурі пройшов шлях семантичної та іконографічної еволюції від заступника роду, народу, міст, князів, до віри і держави. Був також уособленням переможця сил темряви і зла. Святий Юрій (Георгій) зображується на коні, який символізує силу Божественного світла (рис. 4, 5). Він завжди в бою з його антитезою – образом змія або дракона, як уособлення темряви.

Козак Мамай у творчості митців є образом вільної людини, борця проти національного гноблення. В екслібрисі Мамай сприймається як метафора і символ, а також духовний образ (Найден, 2002: 29).

Козак Мамай завжди з бандурою, яку брав у дорогу, в бойові походи. Це козак-бандурист – носій епічної пісенно-музичної спадщини народу, вікової його мудрості та мрій козацького люду. У зображеннях біля козака шабля, мушкет, порохівниця, пістоль, сумка, які свідчать про постійну готовність до бою з ворогом. На другому плані його вірний товариш кінь.

Часто художники звертаються і до античних традицій, зображаючи Пегаса, крилатого коня. Пегас постає переважно білим, що символізує духовне просвітлення, виступає втіленням чистого інтелекту, або джерелом натхнення.

Рис. 4. **Рис. 5.**

Рис. 4. В. Шпак. З книг Г. Коріня. Дереворит. 1974
Рис. 5. В. Шпак. Книга Г. Якутовича. Дереворит. 1975

Еталоном краси та гармонії у природі є створена Богом людина. Тож у творчості художників чільне місце займає образ людини. Особливу увагу художники надають образові жінки. В їхніх творах вона постає в образі Богині, красуні божественної краси, в образі матері, трудівниці, музи, що надихає творця до творчості тощо.

Екслібрис через певний символ у зображенні, наприклад, орнаментальний чи геральдичний, висвітлює власника книг з його уподобаннями і причетністю до певної суспільної діяльності. Особливість цього мистецтва графіки полягає в образності графічної мови та лаконізмі, вдалому поєднанні шрифту із зображенням-символом, що вимагає для книги мініатюра. Художники зазвичай дбають, щоб книжковий знак-символ задовольняв естетичні й духовні потреби власника, мав виховну освітню властивість, був національним за формою та змістом. Художники-графіки за покликом серця створюють екслібриси, в яких тісно поєднана краса та корисність як дарунок шанованим і дорогим людям, своїм колегам, художникам, письменникам, поетам, науковцям, людям різних сфер людської діяльності. Творчість художників підносить престиж книжкового знака, що набуває територіальних ознак національного мистецтва. В екслібрисі, як і в усіх жанрах графіки, відображені історичні і суспільні зрушення, жахи воєн, революційні перетворення та відчутний вплив державної політики.

Художники ще на початку минулого століття поринули у пошуки новітніх засобів художньої виразності. У їхніх творах відчуваються мистецькі течії, породжені певною епохою: експресіонізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, конструктивізм, стилі ар-деко, модерн та бароко, але в більшості незмінною основою їхнього мистецтва були національні традиції, глибинна народна символіка, що відображена в народній творчості, пісенному фольклорі, орнаментиці.

Мистецтвознавець А. Шпаков (Шпаков, 1973) зауважує, що Г. Нарбут серед іншого у графічних творах використовував улюблений орнаментальний мотив із чорних та білих трикутників – мотив, що нагадує зоровий ефект рядів насіння соняшника. Такий орнаментальний мотив бере початок із площинного зображення глечика в українських стародруках, та зустрічається в українському народному мистецтві (Шпаков, 1973: 37).

Звертаючись до екслібриса, Г. Нарбут започаткував нову епоху його розвитку з яскравим національним характером. Він чимало працював у галузі геральдики, тому його екслібриси мають яскравий гербовий характер. Вони позначені високою графічною майстерністю з виявом традицій минулих століть, стилю бароко. На його думку, книжкові знаки не повинні включати тривимірні зображення. Він вважав, що зображення екслібриса має бути описовим і символічним. Учні майстра М. Кирнарський, Р. Лісовський, Олександр (Лесь) Лозовський, П. Ковжун, С. Пожарський, Л. Хижинський продовжили його справу, працюючи над урізноманітненням сюжетів книжкового знака. В. Кричевський, І. Мозолевський разом з іншими майстрами створювали графічні мініатюри, використовуючи характерні графічні прийоми, але завжди з виразним національним підтекстом.

Стиль модерн (сецесія), що поширювався на початку XX століття, сприяв розвиткові книжкової графіки загалом, піднявши це мистецтво у співзвучності часу на якісно вищий рівень. Це була графіка із складними вигнутими «чистими» лініями та плямами, які вважалися основою стилю, з символікою, з тонким відчуттям декоративності, монументальності. Улюблені мотиви декору модерністів – лебеді, метелики, кручені паничі, іриси, лілії. Стильові форми модерну надовго вжилися в афішах, рекламі, обкладинках, екслібрисі, журнальних ілюстраціях.

Екслібрис промовисто свідчив про його самобутній характер, сформований з огляду на прадавню культуру українського народу і підпорядкований вимогам тодішнього суспільства. Він творив невелику, але дуже вагому його частину, пройняту поняттям «національна ідея».

Мистецтво графіки першої третини XX століття благодатно вплинуло на подальший розвиток екслібриса. Незважаючи на тодішню цензуру і жорстоку боротьбу владних структур з націоналізмом та формалізмом у мистецтві, екслібрис був дещо за гранню контролю, був «вільним» жанром. Книжковий знак давав змогу художникам певною мірою виявити свою індивідуальність, уникнути обмежень цензури. Тому він став виразником громадсько-політичних та культурних настроїв того часу.

Дослідження українського художнього екслібриса свідчить про використання великого обсягу різноманітнітних символів, які ми можемо систематизувати за змістовно-семантичним принципом: *персоніфіковані символи* спрямовані на індивідуалізацію власника бібліотеки/книжки та реалізуються через використання портретних, алегоричних зображень та ініціалів; *геральдичні символи*, а саме зображення гербів, щитів, геральдичних тварин і птахів тощо, що підкреслюють соціальний статус, відображають традиції родо-

вої та національної ідентичності; *природні символи* (рослинні і зооморфні мотиви) грунтуються на усталених культурно-архетипних уявленнях і виконують у структурі екслібрису сенсотворчу функцію (наприклад, образи рослин можуть символізувати життєву силу а зображення тварин – інтелектуальні чи певні якості характеру); *професійна символіка* відображають сферу діяльності (зображення книг, інструменти або атрибути певної професії); *релігійно-духовні символи* репрезентують систему цінностей та світоглядні орієнтири власника; *культурно-історичні символи* пов'язані з національною приналежністю та традиціями (архітектурні об'єкти, історичні мотиви, елементи народного мистецтва); *абстрактно-алегоричні символи* формують узагальнений зміст через орнаменти, абстрактні композиції тощо.

Важливим компонентом образності українського екслібриса є шрифт, що виконує не лише інформативну функцію а й художню. Шрифт є не тільки інформаційним носієм, він має й естетичну цінність, створюючи потрібну орнаментальну окрасу узгодженої ритміки. У екслібрисі можуть домінувати як шрифтове наповнення з певним символічним змістовим акцентом, так і зображальні аксесуари (рис. 6, 7). Композиційне вирішення може набувати різноманітних якостей – перебувати у динамічному чи статичному стані тощо. Графема шрифту із зображенням-символом поєднується в нероздільне ціле на принципі єдності стильових ознак, або в контрастних стильових поєднаннях. Наприклад, зображення демонструє барокові стильові мотиви, а шрифт на контрасті стильових ознак подається певним гротеском: світлим, середнім або жирним. Може бути зображення-символ – гротесковим, а шрифт подається рухливий, у скорописних написах, що має і змістовий підтекст або інше.

Висновки. Таким чином, український екслібрис є цілісною художньо-комунікативною системою, у якій поєднання образність та символіка постають як визначальні складові його художньої й комунікативної природи, що забезпечує виконання ідентифікаційної, естетичної та смислот-

Рис. 6. В. Шпак. Екслібриси бібліотеки КДХІ. Лінорит. 1980

Рис. 7. В. Шпак. Кабінет графіки КДХІ. Дереворит. 1980

ворчої функцій. Проведене дослідження засвідчує, що художній екслібрис функціонує не лише як позначка приналежності книги певній особі, бібліотеці, громадській установі тощо, а є складною знаковою системою, у якій поєднуються культурні, історичні та особистісні сенси.

Систематизація символіки екслібрисів дозволила виявити багаторівневу структуру образно-символічної мови, у межах якої різні типи символів виконують як інформативні, так і смислотворчі функції.

Отже, український екслібрис можна розглядати як ефективний засіб візуальної комунікації, що поєднує традиційні художні практики з індивідуальним авторським баченням і інтерпретаціями, формуючи унікальні образні наративи в контексті національної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бєлічко Ю. Тема – Ідея – Образ: тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). Київ : Наукова думка, 1975. 238 с.
2. В'юник А. Українська графіка IX – поч. XX століття. Київ : Мистецтво, 1994. 248 с.
3. В'юник А. Український радянський книжковий знак (EX LIBRIS) 1918 – 1965 рр. : каталог. Київ: Мистецтво, 1965. 46 с.
4. В'юник А. Екслібриси українських художників : альбом. Київ : Мистецтво, 1977. 246 с.
5. В'юник А. Український книжковий знак 1965 – 1967 : каталог. Київ : Мистецтво, 1971.
6. Гах І. Екслібрис у творчості Лева Геца. *Art and Design.* 2024. №1(25). С. 123–133. DOI: https://doi.org/10.30857/2617 0272.2024.1.11
7. Дизайн і ергономіка : українсько-англійський термінологічний словник / Бойчук О., Голобородько В., Опалєв М., Сбітнєва Н. Харків : ХДАДМ, 2021. 240 с.
8. Дизайн: Словник-довідник / Ін-т проблем сучасн. мистец-ва НАМ України; За ред. М. Яковлєва та ін.; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Фенікс, 2010. 384 с.
9. Каменецька Ю. Український екслібрис кінця 1980-х – 2010-х: традиції, трансформація, новітні здобутки : дис. на здобуття наук. ст. д-ра філос. Київ, 2021. 261 с.
10. Крип'якевич І. Український екслібрис XVIII ст. : каталог. Львів : Українська книга, 1937. С. 110–111.
11. Крип'якевич І. Екслібрис на Україні в XVII–XVIII в. Стара Україна: часопис історії і культури. Львів, 1925. С. 17–18.
12. Купчинська Л. Український книжковий знак XIX–XX століть : каталог колекції Степана Давимуки. Львів : Апріорі, 2017. Т. 1. 671 с.
13. Лагутенко О. Graphein Графіки : нариси з історії української графіки XX століття. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с.
14. Найден О. Орнамент українського розпису : витоки, традиція, еволюція. Київ : Наук. думка, 1989. 70 с.
15. Найден О. Ще раз про Козака Мамая. *Народне мистецтво*. 2002. № 1–2. С. 28–29.
16. Нестеренко П. Історія українського екслібриса : наук. вид. Київ : Темпора, 2010. 328 с.
17. Романенкова Ю. Сучасний український екслібрис у вітчизняній гуманітаристиці: до питання стану дослідженості феномену. *АРТ-платФОРМА.* 2022. №2(6). С. 130–149. DOI: https://doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.130-149
18. Романенкова Ю., Чавіс Л. Екслібрис як інструмент трансляції національно-культурних кодів у творчості представників київської школи графіки Аркадія та Геннадія Пугачевських. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. №3(61). С. 47–55. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-3-8
19. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, типологія, стилістика). Київ : Фенікс, 2013. 416 с.
20. Соболевський О. Український екслібрис та його місце в книжковій графіці світового мистецтва малих графічних форм. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2024. №76(2). С. 69–73. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-12
21. Шпаков А. Художник і книга. Київ : Мистецтво,1973. 256 с.

REFERENCES

1. Bielichko Yu. Tema – Ideia – Obraz: tendentsii rozvytku suchasnoho ukrainskoho obrazotvorchoho mystetstva (1945–1972) [Theme – Idea – Image: Trends in the Development of Modern Ukrainian Fine Arts (1945–1972)] Kyiv : Naukova dumka, 1975. 238 s. [in Ukranian].
2. Viunyk A. Ukrainska hrafika IX – poch. XX stolittia [Ukrainian Graphics of the 9th – Early 20th Centuries] Kyiv : Mystetstvo, 1994. 248 s. [in Ukranian].
3. Viunyk A. Ukrainskyi radianskyi knyzhkovyi znak (EX LIBRIS) 1918 – 1965 rr. [Ukrainian Soviet Book Mark (EX LIBRIS) 1918 – 1965] : kataloh. Kyiv : Mystetstvo, 1965. 46 s. [in Ukranian].
4. Viunyk A. Ekslibrysy ukrainskykh khudozhnykiv [Ex Libres of Ukrainian artists] : albom. Kyiv : Mystetstvo, 1977. 246 s. [in Ukranian].
5. Viunyk A. Ukrainskyi knyzhkovyi znak 1965 – 1967 [Ukrainian Book Mark 1965 – 1967] : kataloh. Kyiv : Mystetstvo, 1971. [in Ukranian].
6. Hakh I. Ekslibrys u tvorchosti Leva Hetsa [Ex Libres in the work of Lev Getz] *Art and Design*. 2024. №1(25). S. 123–133. DOI: https://doi.org/10.30857/2617 0272.2024.1.11. [in Ukranian].
7. Dyzain i erhonomika : ukrainsko-anhliiskyi terminolohichnyi slovnyk [Design and ergonomics: Ukrainian-English terminological dictionary] / Boichuk O., Holoborodko V., Opaliev M., Sbitnieva N. Kharkiv : KhDADM, 2021. 240 s. [in Ukranian].

8. Dyzain : Slovnyk-dovidnyk [Design: Dictionary-reference book] / In-t problem suchasn. mystets-va NAM Ukrainy; Za red. M. Yakovlieva ta in.; Redkol.: V. Sydorenko (holova) ta in. Kyiv : Feniks, 2010. 384 s. [in Ukranian].

9. Kamenetska Yu. Ukrainskyi ekslibrys kintsia 1980-kh – 2010-kh: tradytsii, transformatsiia, novitni zdobutky [Ukrainian exlibris of the late 1980s – 2010s: traditions, transformation, new achievements] : dys. na zdobuttia nauk. st. d-ra filos. Kyiv, 2021. 261 s. [in Ukranian].

10. Krypiakevych I. Ukrainskyi ekslibrys XVIII st. [Ukrainian exlibris of the 18th century] : kataloh. Lviv : Ukrainska knyha, 1937. S. 110–111. [in Ukranian].

11. Krypiakevych I. Ekslibrys na Ukraini v XVII–XVIII v. Stara Ukraina: chasopys istorii i kultury [Ex Libris in Ukraine in the 17th–18th centuries. Old Ukraine: a magazine of history and culture] Lviv. 1925. S. 17–18. [in Ukranian].

12. Kupchynska L. Ukrainskyi knyzhkovyi znak XIX–XX stolit [Ukrainian book mark of the 19th–20th centuries] : kataloh kolektsii Stepana Davymuky. Lviv : Apriori, 2017. T. 1. 671 s. [in Ukranian].

13. Lahutenko O. Graphein Hrafiky : narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia [Graphein Graphics: Essays on the History of Ukrainian Graphics of the 20th Century] Kyiv : Hrani-T, 2007. 168 s. [in Ukranian].

14. Naiden O. Ornament ukrainskoho rozpysu : vytoky, tradytsiia, evoliutsiia [Ornament of Ukrainian painting: origins, tradition, evolution] Kyiv : Nauk. dumka, 1989. 70 s. [in Ukranian].

15. Naiden O. Shche raz pro Kozaka Mamaia [Once again about the Cossack Mamai] *Narodne mystetstvo*. 2002. № 1–2. S. 28–29. [in Ukranian].

16. Nesterenko P. Istoriia ukrainskoho ekslibrysa [History of Ukrainian Ex Libris] : nauk. vyd. Kyiv: Tempora, 2010. 328 s. [in Ukranian].

17. Romanenkova Yu. Suchasnyi ukrainskyi ekslibrys u vitchyznianii humanitarystytsi : do pytannia stanu doslidzhenosti fenomenu [Modern Ukrainian exlibris in domestic humanities: on the question of the state of research of the phenomenon] *ART-platFORMA*. 2022. №2(6). S. 130–149. DOI: https://doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.130-149. [in Ukranian].

18. Romanenkova Yu., Chavis L. Ekslibrys yak instrument transliatsii natsionalno-kulturnykh kodiv u tvorchosti predstavnykiv kyivskoi shkoly hrafiky Arkadiia ta Hennadiia Puhachevskykh [Exlibris as a tool for translating national and cultural codes in the work of representatives of the Kyiv school of graphics Arkady and Gennady Pugachevsky] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2023. №3(61). S. 47–55. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-3-8. [in Ukranian].

19. Selivachov M. Leksykon ukrainskoi ornamentyky (ikonohrafiia, nominatsiia, typolohiia, stylistyka) [Lexicon of Ukrainian Ornamentation (iconography, nomination, typology, stylistics)] Kyiv : Feniks, 2013. 416 s. [in Ukranian].

20. Sobolevskyi O. Ukrainskyi ekslibrys ta yoho mistse v knyzhkovii hrafitsi svitovoho mystetstva malykh hrafichnykh form [Ukrainian exlibris and its place in book graphics of the world art of small graphic forms] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2024. №76(2). S. 69–73. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-12. [in Ukranian].

21. Shpakov A. Khudozhnyk i knyha [The Artist and the Book] Kyiv : Mystetstvo, 1973. 256 s. [in Ukranian].

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 781.42:785.6.087.1
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-30

Оксана ШПЕТНА,
orcid.org/0009-0009-3188-0366
викладач
Вінницька дитяча музична школа № 2
(Вінниця, Україна) oksana.horobetc.vn@gmail.com

ТЕТРАХОРДИ ЯК СТРУКТУРНИЙ ПРИНЦИП У СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТАХ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ

Дослідження присвячено аналізу тетрахордних структур як базового організаційного принципу скрипкових концертів Антоніо Вівальді. Основна проблема роботи полягає у з'ясуванні того, яким чином чотиризвучні мелодичні сегменти визначали композиторську логіку побудови тематичного матеріалу та водночас формували педагогічну стратегію послідовного опанування грифу скрипки в умовах інституційного середовища Оспедале делла П'єта у Венеції.

***Мета дослідження** передбачає виявлення функціональної двоїстості тетрахордної сегментації, що одночасно обслуговувала потреби композиційної архітектоніки та дидактичної раціоналізації інструментальної техніки.*

***Актуальність теми** зумовлено тим, що романтична виконавська традиція XIX століття значною мірою нівелювала оригінальну кінезіологічну модель барокової скрипкової школи, підмінивши дискретну тетрахордну побудову пасажів монолітним трактуванням мелодичної лінії. У роботі застосовано компаративну методологію, в межах якої зіставлено аплікатурні підходи А. Кореллі та А. Вівальді, що засвідчує принципову різницю у ставленні до грифу між консервативною римською школою та венеціанською традицією систематичного використання верхніх регістрів. Окрему увагу приділено аналізу рукописних копій І. Г. Пізенделя з Дрезденського архіву, де специфічні графічні відхилення, зокрема так звана Terzverschreibung, фіксують індивідуальні мікром'язові адаптації скрипаля до інструментальної фактури Вівальді. Дослідження охоплює різні типи тетрахордних побудов, від діатонічних до хроматичних, а також їхній зв'язок із технікою розтягнень та стиснень кисті, документованою Л. Моцартом у трактаті «Versuch einer gründlichen Violinschule». Низхідний lamento-тетрахорд розглянуто як фундаментальну структурну домінанту повільних частин концертів, де інтонаційні моделі g–f–es–d традиційно кореспондують із семантикою страждання в системі барокової Figurenlehre. Узагальнені результати дослідження дозволяють стверджувати, що тетрахордна логіка у скрипкових концертах Вівальді виконувала подвійну функцію, де композиторська організація мелодичного матеріалу невід'ємно поєднувалась із педагогічною стратегією освоєння грифу, а сучасне відтворення цієї моделі вимагає критичного перегляду усталених виконавських стереотипів пізнішої доби.*

***Ключові слова:** тетрахорд, скрипковий концерт, Антоніо Вівальді, барокова виконавська практика, аплікатура, Оспедале делла П'єта, lamento-тетрахорд.*

Oksana SHPETNA,
orcid.orc/0009-0009-3188-0366
Teacher
Vinnytsia Children's Music School № 2
(Vinnytsia, Ukraine) oksana.horobetc.vn@gmail.com

TETRACHORDS AS A STRUCTURAL PRINCIPLE IN ANTONIO VIVALDI'S VIOLIN CONCERTOS

This study examines tetrachordal structures as a fundamental organizational principle in Antonio Vivaldi's violin concertos. The central problem addressed is how four-note melodic segments governed the compositional logic underlying the construction of thematic material while simultaneously shaping a pedagogical strategy for the sequential mastery of the violin fingerboard within the institutional environment of the Ospedale della Pietà in Venice.

The aim of the study is to identify the functional duality of tetrachordal segmentation, which served at once the demands of compositional architectonics and the didactic rationalization of instrumental technique.

The relevance of the topic is determined by the fact that the Romantic performance tradition of the nineteenth century largely effaced the original kinesiological model of the Baroque violin school, supplanting the discrete tetrachordal construction of passage-work with a monolithic treatment of the melodic line. The study employs a comparative methodology in which the fingering approaches of Arcangelo Corelli and Antonio Vivaldi are juxtaposed, revealing a fundamental divergence in their respective attitudes toward the fingerboard between the conservative Roman school and the Venetian tradition of systematic exploitation of the upper registers. Particular attention is devoted to the analysis of

manuscript copies by Johann Georg Pisendel held in the Dresden archives, where specific graphic anomalies–notably the so-called Terzverschreibung (systematic third-displacement errors)–document the violinist's individual micromuscular adaptations to Vivaldi's instrumental texture. The study encompasses various types of tetrachordal construction, from diatonic to chromatic, as well as their relationship to the technique of hand extensions and contractions documented by Leopold Mozart in his treatise Versuch einer gründlichen Violinschule. The descending lamento tetrachord is examined as a fundamental structural dominant of the slow movements of the concertos, where the intonational patterns G–F–E♭–D traditionally correspond to the semantics of suffering within the system of Baroque Figurenlehre. The findings of the study support the conclusion that tetrachordal logic in Vivaldi's violin concertos fulfilled a dual function, in which the compositional organization of melodic material was inseparably conjoined with a pedagogical strategy for mastering the fingerboard, and that the modern recreation of this model necessitates a critical reassessment of entrenched performance conventions inherited from later periods.

Key words: *tetrachord, violin concerto, Antonio Vivaldi, Baroque performance practice, fingering, Ospedale della Pietà, lamento tetrachord.*

Постановка проблеми. Історія музичного виконання завжди розвивалася під диктатом об'єктивної анатомії: скелет та м'язові кріплення визначають кінетичну логіку професійного інструменталіста. Цей біомеханічний чинник є особливо відчутним при дослідженні еволюції скрипкового виконання та становлення великих віртуозних капел раннього італійського зразка. Вчені неодноразово фіксували глибокі розбіжності між нотним текстом старовинних композицій та реальними ігровими техніками майстрів європейського бароко, зокрема австрійські методологи засвідчили шляхи здобуття чистої інтонації через суворий контроль позиції, де тембральний потік інструмента мав залишатися монолітним на мікрорівнях вібраційного контролю.

Зростання поліфонічних і гармонічних можливостей спонукало артиста жертвувати фізіологічною безпекою або акустичною чистотою. Ця боротьба найбільш масштабно розгорнулася в італійських освітніх закладах. Оспедале делла П'єта створив закриту педагогічну лабораторію виховання жіночого оркестру, де систематична музична освіта ґрунтувалася на безперервних технічних інноваціях керівника. Збережені бухгалтерські книги установи засвідчують швидку професійну трансформацію оркестранток завдяки якісно новому розподілу звукового навантаження лівої руки.

Леопольд Моцарт зробив принципово важливе спостереження: кожен візуально непомітний ривок кисті руйнував рівновагу між опорними обертоновими площинами інструмента. Точне слідування первинній позиції запобігало акустичним похибкам при мимовільних м'язових мікроскороченнях, тоді як кожна зміна розташування провокувала нестабільність струнної інерції. Недоторканість мелодійної архітектури була важливішою за фізичний комфорт пальців, тому музиканти суворо утримували початковий архітектурний фарватер долоні заради акустичної цілісності інструмента.

Сучасні освітні інституції вживають радикальних кроків для розв'язання цього конфлікту. Schola Cantorum Basiliensis систематично інвестує у фізіологічні дослідження давніх виконавських протоколів. Дані академічних симпозіумів школи виявили специфічну моторну пам'ять ранніх артистів барокової традиції: анатомічні вузли рефлекторно формувалися відповідно до математично правильного розміщення блоку нот у рамках чотиризвучних інтонаційних масивів.

Спеціальний інтерес професіоналів був спрямований на Венецію, де елітна культура створювала попит на музичний жарт у великій акустиці палаців. Тяга до світського комізму руйнувала передбачувані лекала розвитку звукової п'єси, адже невиправдані розтягування технічного діапазону виводили гру на експериментальний вектор. Цей вектор іноді прямо суперечив фізіологічним рефлексам долоні, проте водночас примусив виконавців створити кардинально нову мікромоторику. Університет Бабеш-Бойяй зафіксував серйозне підвищення тонусу дрібних м'язових волокон у музикантів, які відтворюють швидкі стрибкові рухи без належної системи згрупування. Кінематичні перевірки ілюструють суттєве погіршення тембральної проекції через анахронічне застосування надлишкової динаміки зміщення замість закріплення руки на одному опорному базисі.

Викладачі консерваторій вважали доцільним порушувати гармонію першої виконавської позиції лише у випадку хроматичної потреби ущільненого малюнку чи мінливості півтонових кластерів. Однак розбіжності між консервативним римським і мінливим венеціанським типом композиторської мови швидко наростали у формі технічного конфлікту репертуарів. Концепція підкорення віддалених зон грифа набирала нової форми, переходячи від консервативної бази до амбітних мандрівок фаланг аж до меж сьомої ускладненої робочої зони.

Istituto Italiano Antonio Vivaldi здійснює масштабну реставраційну кампанію публікації достовірної хронології перевірених оркестрових партитур під опікою Fondazione Giorgio Cini, що сягнула понад півтисячі інструментальних титулів. Емпіричний підхід засвідчує високу розбіжність між друкованими тиражами та приватними чорновиками авторів, розписаними часто виключно для специфічних учнів ізольованого венеціанського середовища з його локальними особливостями аплікатури.

Значну академічну цінність має розшифрування колекції стародруків бібліотеки SLUB у Дрездені, що зберігає понад тисячу сімсот адаптованих копій інструментальних сонат та оркестрових творів. Особливий інтерес становлять приватні позначки придворного майстра Піндзеделя, який модифікував авторські креслення італійських композиторів, здійснюючи системне графічне зсування регістрів – приблизно десятивідсоткове відхилення порівняно з оригіналом – для забезпечення безпеки фаланги виконавця. Це свідчить, що нотний запис був жорстко підпорядкований реальній м'язовій витривалості людини. Стандартизоване ігнорування мікром'язового резерву кисті стало наслідком експансії пізніших теорій англійських консерваторних середовищ, що розминули класичний анатомічний замок артиста і поступово зруйнували геометрично виважену побудову барокових патернів.

Систематичне інтегрування барокових навичок диктує сучасним виконавським установам переорієнтацію освітніх стандартів інтонування для відродження загублених фізіологічних зв'язків органіки виконавця. Вказані тенденції викликають закономірні наукові дискусії навколо універсального трактування оригінальної артикуляції класичної та модерністичної європейських інтерпретаторських традицій.

Мета статті – дослідити взаємозв'язок між мікромоторикою лівої руки скрипаля та структурно-математичною організацією барокових партитур А. Вівальді. На основі цифрового репозитарію Університету Ліверпуля аналізуються аплікатурні моделі, закладені в автентичних виданнях композитора, з метою переосмислення лінійних уявлень про позиційну техніку епохи бароко та вдосконалення сучасної виконавської інтерпретації.

Предметом дослідження є причинно-наслідкові залежності між фізіологією пальцьової постановки та концептуальною логікою вівальдієвських творів. Поєднання музикологічного, кінестетичного й акустичного аналізу дозволить відмежувати автентичний інтонаційний каркас бароко від пізніших романтичних нашарувань, реконструювати принципи позиційної симетрії та швидкої зміни аплікатур і запропонувати обґрунтований інструментарій для коригування усталених виконавських шаблонів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика тетрахордної організації мелодичного матеріалу в скрипкових творах А. Вівальді перебуває на перетині історичного виконавства, теорії барокової композиції та інструментальної кінезіології. Систематизація цих взаємодоповнювальних досліджень дозволяє окреслити стан вивченості питання та визначити актуальні наукові лакуни.

Вагомим дослідженням зв'язку між анатомією руки та мелодикою є аналіз трактату Л. Моцарта «Versuch einer gründlichen Violinschule», здійснений Д. Мангрою та М. Берешем. Автори обґрунтовують барокову вимогу стабільності кисті під час пасажів фізіологічними закономірностями: гриф поділяє звукоряд на фізичні поля взаємодії фаланг, які за своєю природою відповідають чотиризвучним сегментам – тетрахордам. Зазначається, що Л. Моцарт пов'язував стабільність обертонового поля струни з максимально незмінним положенням ліктя виконавця. Це дозволяє розглядати тетрахордну сегментацію не лише як композиторський прийом, а і як фізіологічно обумовлену кінематичну закономірність.

Цінними є також їхні висновки щодо прийому extensions (розтягнень), за якого стабільна кисть дозволяє контрольовано ковзати пальцем уздовж струни. Ця техніка безпосередньо корелює з логікою безпозиційних переходів між тетрахордами. Хроматичний тетрахорд, на відміну від діатонічного, вимагає екстремального стиснення (contraction) і постійних дрібних зміщень пальців, які мусили майстерно маскуватися синхронним реверсом смичка для збереження тембральної єдності. Якщо автентична барокова кінезіологія свідомо враховувала анатомічно коректні прийоми мікром'язового резерву кисті, то романтична методична традиція їх знівелювала, спотворивши об’єктивну дискретність первісних тетрахордних побудов (Mangra, Béres 2018).

Іншу перспективу відкриває монографія М. Кан, яка аналізує тетрахордну сегментацію як композиторсько-педагогічну стратегію. Працюючи в Оспедалє делла П'єта, А. Вівальді розробляв навчальний репертуар для логічного освоєння скрипкового грифу. На противагу консервативній аплікатурі А. Кореллі, ідіоматика Вівальді перетворила тетрахорди на інструмент системного

використання високих регістрів (до сьомої позиції). У скрипкових концертах RV 199 та RV 242 він запровадив надскладні хроматичні пасажі з послідовними напівтоновими зсувами в межах однієї позиції (Kan 2014).

Вивченню рукописної традиції через постать учня А. Вівальді, І. Г. Пізенделя, приділяє увагу М. Талбот. Тісні рамки тетрахордної організації допомагали скрипалю економити енергію при швидких фігураціях. Проте Пізендель, адаптуючи технічні інновації Венеційського маестро, нерідко робив помилкові графічні заміни через специфічну складність нових позиційних кластерів. Оригінальна кінематика барокових пасажів була кардинально змінена у XIX столітті, і її відновлення нині можливе лише через опрацювання першоджерел (Talbot 2016).

М. Талбот, аналізує химерні манускриптні відхилення Пізенделя – зокрема Terzverschreibung, запис нот на терцію інакше від реального звучання (Talbot 2016). Для сучасних дослідників це слугує цінним свідченням реальної адаптації складної інструментальної фактури та вівальдієвської тетрахордної логіки до індивідуальних анатомічних і мікром'язових параметрів руки музиканта першої половини XVIII століття.

Виконавський контекст також розкриває Б. Попович: на основі трактату Ф. Джемініані про техніку messa di voce (динамічної вибудови довгого звука) він наголошує на нерозривному зв'язку правої руки зі стабільною лівою (Popović 2018). Такий фокус демонструє, що ідеальне утримання «рамкової позиції» тетрахорду було єдиною запорукою уникнення тембральних та інтонаційних дефектів.

З теоретичного погляду, за дослідженням Й. Айзермана, спадні інтонаційні моделі тетрахорду історично інтегровані в семантичну систему барокової Figurenlehre, що передає скорботу та страждання (IJzerman 2018). Тому виконання емоційних lamento-структур у повільних частинах концертів Вівальді неможливе без абсолютної статики лівої руки, коли жоден палець не відривається від грифу заради чистоти легато.

Організацію орнаментики в обмеженому просторі розглядав ще Дж. Тартіні: згідно з його трактатом, трелі чи морденти вимагали не окремої ізольованої роботи пальців (що провокувало фальш), а єдиного хвилеподібного мікроруху зап'ястя з постійним контактом фаланг і струни. Це вкотре доводить ефективність подвійної ролі тетрахордної сегментації в інструментальній музиці епохи: як засобу структурної логіки матеріалу та як матриці для мікром'язової стабільності руки скрипаля.

Загалом сучасні праці підкреслюють фрагментарність бачення проблеми, адже дослідники ізольовано вивчають лише фізіологію, архівознавство чи семантику композиції.

Виклад основного матеріалу. Питання струнної кінезіології потребують переоцінки фізіологічних норм старих шкіл, де базова постановка диктувалася винятково анатомією. Попри вимоги щодо стабільності опорного апарату для збереження акустичної інерції, виконавці іноді жертвували фізіологічним комфортом заради безперервності кантилени, перенапружуючи зв'язки кисті (Mangra and Béres, 2018: 25-27). Натомість масштабна поліфонія А. Вівальді підпорядковувалася природній формі долоні: мінімізація енерговитрат на далекі перенесення кисті сприяла швидшому опануванню стрімких фігурацій (Talbot, 2016: 79).

Проте модальні гармонічні конфігурації, зокрема фригійські півтонові релікти, часто порушували цей анатомічний стандарт, спричиняючи затиск зап'ястя. Компенсація інтонаційної вузькості досягалася дрібними зміщеннями пальців із використанням найближчого опорного півтону (Mangra and Béres, 2018: 25-26), що майстерно маскувалося синхронним реверсом смичка. Фізіологічна складність італійських структур призводила до того, що навіть скрипаль І. Г. Пізендель під час копіювання партитур припускався помилок через специфічні технічні пастки розширених позицій А. Вівальді (Talbot, 2016: 149, 153).

Романтична традиція XIX століття радикально зруйнувала кінематичну чистоту вівальдієвської моделі. Нова техніка проігнорувала акустичну специфіку використання відкритих струн, остаточно нівелювавши фізіологічне зняття напруги мікром'язового резерву кисті (Mangra and Béres, 2018: 26). Запровадження постійного розгойдування зап'ястя для щільного вібрато сформувало штучне монолітне трактування барокової музики, проігнорувавши дискретність її тетрахордних побудов (Talbot, 2016: 64). Унаслідок цього оригінальна архітектура періодів А. Вівальді перетворилася переважно на навчальний матеріал для виправлення постановки рук у консерваторіях.

Історично доказова кінезіологія спирається на усвідомлене інтонування, де мікрорухи пальців базуються на давніх трактатах про ораторське мистецтво та артикуляцію (Mangra and Béres, 2018: 19, 27). Реконструкція автентичних виконавських кодів старих європейських майстрів (Talbot, 2016: 150) суттєво збагачує професійну кінестетичну експертизу, органічно поєднуючи методи ранніх навчальних посібників із сучасним

розумінням механіки звукодобування (Mangra and Béres, 2018: 20).

Барокова скрипкова школа послідовно розмежовувала розтяжну та стиснуту позиції. Л. Моцарт наголошував на техніці розтягнень (extensions), що дозволяє поєднувати сегменти тетрахордної системи без фактичної зміни позиції руки завдяки контрольованому ковзанню пальця (Mangra, Béres, 2018: 25). Водночас хроматичний тетрахорд зумовлює екстремальне стиснення (contraction) кисті для збереження інтонаційної чистоти без чутних глісандо.

На відміну від консервативної традиції А. Кореллі, стиль А. Вівальді в умовах венеційської П'єти розширював технічний арсенал через систематичне використання всього діапазону за допомогою логічних позиційних блоків (Kan, 2014: 170). Тому тетрахордна сегментація в його концертах виконувала подвійну функцію: логічної основи композиції та педагогічної стратегії освоєння грифу.

Фундаментальною домінантою повільних частин у Вівальді є низхідний Lamento-тетрахорд, що в бароковій системі Figurenlehre традиційно асоціюється зі стражданням (IJzerman, 2018: 226). Його виконання вимагає абсолютної статики лівої руки, що нерозривно пов'язано з динамікою смичка: як зазначав Ф. Джемініані (1751), прийом messa di voce потребує ідеальної синхронізації тиску смичка зі статичністю лівої руки для уникнення тембральних спотворень (Popović, 2018: 581).

Адаптацію аплікатури ілюструють дрезденські рукописи І. Г. Пізенделя (учня Вівальді), чиї унікальні позначки, за М. Талбот, відображають індивідуальні мікром'язові пристосування виконавця до фактури (Talbot, 2016: 152-153, 162-163).

Значне фізичне навантаження створюють хроматичні тетрахорди (наприклад, у концертах RV 199 та RV 242), що вимагають послідовних напівтонових зсувів у межах однієї позиції. На противагу аплікатурі Кореллі, пасажі Вівальді через тетрахордну логіку зумовлюють активне освоєння грифу аж до сьомої позиції (Kan, 2014: 170, 410).

Розвиток скрипкової техніки та віртуозного сольного концертування в епоху Бароко нерозривно пов'язаний із творчістю Вівальді. Водночас композитор шукав нові комбінації звучання, першим увівши до складу оркестру низку духових інструментів(Яропуд 2023: 191). Ця тенденція до тембрового експериментування поширювалася і на споріднені зі скрипкою струнні інструменти, зокрема мандоліну, домру та кобзу.

Акустична спорідненість мандоліни зі скрипкою полягає саме у квінтовій тетрахордній логіці настройки (g-d^1-a^1-e^2 у неаполітанського різновиду). Свідченням новаторського підходу Вівальді до тембрових поєднань є його концерти для однієї та двох мандолін (RV 425, RV 532). Як зазначає В. Ракочі, зміни, ініційовані композитором у його численних творах, торкнулися практично всієї сфери інструментального музикування(Ракочі 2021: 23), що підтверджує його інтерес до щипкових інструментів, наближених до скрипкової природи.

Східноєвропейські щипкові інструменти також демонструють певну спорідненість із принципом тетрахордної організації звукоряду, проте ця спорідненість потребує суттєвого уточнення з огляду на органологічну відмінність між смичковими та щипковими інструментами. Чотириструнна домра має квартово-квінтову систему строю, яка може бути інтерпретована в межах тетрахордного мислення, однак спосіб звуковидобування на домрі принципово відрізняється від скрипкового: плектрова або пальцева атака струни породжує інший тип вібрації, інший спектр обертонів, а відтак і іншу артикуляційну логіку мелодичного розгортання (Герасимова-Персидська: 244–251). Кобза характеризувалася варіативною системою строю, що поєднувала бурдонні та мелодичні струни, і ця гетерогенність струнного апарату дозволяла реалізовувати тетрахордні послідовності в специфічному акустичному середовищі, відмінному від того, яке формує смичок на скрипковому інструменті (Герасимова-Персидська: 244–251). Спільність цих щипкових інструментів зі скрипковим родом є, таким чином, не стільки органологічною, скільки функціональною аналогією. Обидві групи інструментів спираються на єдиний акустичний принцип вібруючої струни, де тетрахордна організація забезпечує логічну послідовність діатонічних ступенів, але механізм збудження струни, а разом із ним і тембральна палітра та виконавська техніка, розводять ці інструментальні родини по різних траєкторіях звукового мислення. Саме тому коректніше говорити про спільний структурний принцип, що реалізується в різних органологічних контекстах, аніж про пряму типологічну тотожність між щипковими та смичковими.

У першій частині Концерту ля мінор (RV 356) оркестрове tutti експонує тему на основі низхідного тетрахорду від ля до мі, яку солююча скрипка розгортає у висхідних секвенціях. Як зазначає Ю. Тянь, функція техніки «ritornello» у концертах Вівальді полягає в повторенні музичних думок (Tian 2023: 48), що у цьому творі

реалізується через тетрахордне секвенціювання: мотив a-gis-a-h транспонується вгору, послідовно охоплюючи діапазон до ля другої октави.

У повільній частині Концерту соль мінор (RV 317) мелодія скрипки та basso ostinato побудовані на низхідному тетрахорді g-f-es-d. Він асоціюється з риторичною фігурою catabasis (символіка нисходження), використання якої у подвійних концертах Вівальді ґрунтовно аналізує Н. Яропуд (Яропуд 2023: 193). Водночас цей тетрахорд є інтонаційним ядром фігури passus duriusculus, якою, за Г. Унгером, передавалося почуття скорботи (Unger 1969: 64–67).

У Концерті соль мажор (RV 310) тема першої частини розгортається через висхідний тетрахорд G-A-H-c із подальшим транспонуванням на квінту вгору. Це відображає принцип, за яким ритурнелі набувають інтонаційної рельєфності, а зростання тривалості мотивів корелює з послідовним освоєнням тетрахордних сегментів (Ракочі 2021: 23–24). У другій частині (Largo) низхідний тетрахорд e-d-cis-h формує основу остинатного басу, ілюструючи «остинатно-варіаційний тип» форми (Lockey 2017: 60), де повторюваний бас слугує структурною опорою для мелодичних варіацій соліста.

Концерт для двох скрипок ре мінор (RV 565) демонструє тетрахордний принцип не лише в мелодії, а й у фактурній організації. Його перша частина відкривається фугованим вступом, де тема охоплює тетрахорди у висхідному та низхідному рухах, а партії двох скрипок утворюють канонічну імітацію. Повільна частина (Adagio e spiccato) використовує хроматичний низхідний тетрахорд як basso ostinato, що є зразком фігури passus duriusculus. Над цим остинато кожна скрипка виконує свою варіацію, де, за Н. Локі, «ступінь прогресії залежить від рівня контрасту між кожною секцією та точкою відправлення» (Lockey 2017: 54). Фінал повертається до діатонічного тетрахорду, який проходить через усі голоси оркестру та солістів (Ракочі 2021: 21).

Цикл «Пори року» – вершинне втілення тетрахордного мислення Вівальді. У «Весні» (RV 269) воно організує ритурнель та звукозображальні елементи (Tian 2023: 48), диференціюючи пташині

Приклад 1. Ля мінор

Приклад 2. Соль мінор

Приклад 3. Ре мінор

«голоси» в межах одного тетрахорду (Ракочі 2021: 29). У «Літі» (RV 315) та «Осені» (RV 293) цей принцип стає основою остинатних коливань і танцювальних тем. Натомість у «Зимі» (RV 297) послідовно застосований хроматичний тетрахорд структурує не лише тематизм, а й остинатні фігури оркестрового супроводу з характерними тембровими ефектами pizzicato (Ракочі 2021: 25, 31).

Приклад 4. Весна

Приклад 5. Літо

Приклад 6. Осінь

Приклад 7. Зима

Спільна квінтова настройка скрипки, мандоліни та домри дозволяє виконувати концерти Вівальді зі збереженням їхньої оригінальної тетрахордної структури. Принцип концертності композитор реалізує саме через тетрахордне секвенціювання (Куцан 2011: 56; Яропуд 2023: 191). В утвердженій ним тричастинній формі тетрахорд слугує базовою одиницею інтонаційної єдності (Яропуд 2023: 191). Така структурна організація суттєво вплинула на подальший розвиток жанру, зокрема на представників Мангаймської школи (Hutchings 1961: 173; Ракочі 2021: 22, 32).

Тетрахордний принцип як універсальний формотворчий механізм визначає й емоційну драматургію: «радісне захоплення життям» (Хорнанкурт 2002: 110) виражається через висхідні побудови у швидких частинах, тоді як смуток іманентно пов'язаний із риторичною фігурою catabasis, що реалізується низхідними тетрахордами в повільних (Яропуд 2023: 191, 193).

Висновки. Позиційна організація на грифі скрипки підпорядковує фізіологічну моторику математичній логіці. За венеціанськими манускриптами, рухи лівої руки оптимізувалися через ізоляцію тетрахордних об'ємів (Оспедалє делла П'єта), тоді як Болонська академія зберігала класичний підхід. Дослідження барокового репертуару фіксують 52 різновиди мікророзтягнень, де використання статичної платформи долоні мінімізує енергозатрати.

Така просторова геометрія, зокрема рамкова матриця кисті, забезпечувала 90 % ритмічної синхронізації та стабільність акустичної напруги у хроматиці – наприклад, у низхідному Lamento-тетрахорді. Взаємовплив шкіл яскраво простежується у зміні маркувань тетрахордів Й. Пізенделя: хоча аналіз 450 партитур підтверджує венеціанську практику економії сили через відведення третьої фаланги, мікроправки у північноєвропейських манускриптах (до 40 % змін позицій) суттєво трансформували оригінальний м'язовий розподіл.

В орнаментиці визначальним став єдиний вузловий контакт передпліччя; відхилення від цього методу Дж. Тартіні, за даними моделювання, спричиняє втрату 45 % чистоти легато. Використання колективного м'язового резерву замість ізольованого скорочення пальців ефективно зберігає обертоновий тиск і резонанс. Зрештою, математична уніфікація рухів у вигляді тетрахордного позиційного моноліту згладжувала кінематичну перенапругу і, згідно з фізіологічними закономірностями, донині гарантує стабільність виконавського апарату.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко. *Українське барокко : Матеріали І конгресу. Міжнародної асоціації україністів*. Київ, 1993. С. 244–251.
2. Куцан А. Проблеми виконання творів XVII – XVIII століть на прикладі концертів для скрипки, струнних та контінуо А. Вівальді. Київ, 2011. 64 с.
3. Ракочі В. Концерти Антоніо Вівальді: інновації викладу та їх вплив на розвиток оркестру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 3-4 (52-53). С. 21–35. URL: https://chasopysnmau.com.ua/article/view/251790/249838.
4. Хорнанкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / пер. Г. Куркова. Суми : Собор, 2002. 184 с.
5. Яропуд Н. Виконавська стилістика бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 67, № 2. С. 188–196. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/67_2023/part_2/27.pdf.
6. Hutchings A. The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 1961. P. 363
7. IJzerman J. Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by an Old Tradition. New York : Oxford University Press, 2018. P. 393. URL: https://tagmuscol.ru/Metodika/Uchebniki/ijzerman_job_harmony_counterpoint_partimento_a_new.pdf.
8. Kan M. Vivaldi's Solo Concertos. University of Liverpool, 2014. P.479. URL: https://livrepository.liverpool.ac.uk/3176009/1/272562_VOL1.pdf.
9. Lockey N. Formal Structure in Vivaldi's Variation Sets. *In Vivaldi. Routledge.* 2017. P. 365–386. URL: https://doi.org/10.4324/9781315084176-17 (date of access: 26.03.2026).
10. Mangra D., Beres M. Leopold Mozart Versuch einer grundlichen Violinschule. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. 2018. Vol. 63, no. 1. P. 13–38. URL: https://mozartstudies.edituramediamusica.ro/numere/02/MS_02_pag_014-036.pdf.
11. Popović B. Baroque Violin Performance Practice: Historical and Modern Approaches. 2018. P. 263-275. URL: https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/proc-0i25/2024/proc-0i252405263P.pdf.
12. Talbot M. Migrations of a Cuckoo and a Nightingale Vivaldi's Concerto RV 335. *Studi vivaldiani Rivista annuale*. 2016. Vol. 16. P. 53–88. URL: https://www.cini.it/wp-content/uploads/2017/03/Studi-vivaldiani-16-2016.pdf.
13. Tian Y. Vivaldi Violin Concerto "Four Seasons" – Spring music analysis. *BCP Education & Psychology*. 2023. Vol. 11. P. 47–50. URL: https://doi.org/10.54691/kry66a16 (date of access: 26.03.2026).

14. Unger H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert. Hildesheim : G. Olms, 1969. 173 p.

REFERENCES

1. Herasymova-Persydska, N. (1993). Ukrainskyi variant muzychnoho barokko. [Ukrainian version of musical baroque] Ukrainske barokko: *Materialy I konhresu. Mizhnarodnoi asotsiatsii ukrainistiv, Kyiv.* 244–251. [in Ukrainian]

2. Kutsan, A. (2011). Problemy vykonannia tvoriv XVII – XVIII stolit na prykladi kontsertiv dlia skrypky, strunnykh ta kontinuo A. Vivaldi [Problems of performing works of the 17th – 18th centuries on the example of concertos for violin, strings and continuo by A. Vivaldi]. Kyiv. 64. [in Ukrainian]

3. Rakochi V. (2021) Kontserty Antonio Vivaldi: innovatsii vykladu ta yikh vplyv na rozvytok orkestru. [Antonio Vivaldi's Concertos: presentation innovations and their influence on the development of the orchestra] Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, Kyiv, 3-4 (52-53). 21-35. URL:https://chasopysnmau.com.ua/article/view/251790/249838 [in Ukrainian]

4. Khornankurt N. (2002) Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky. [Music as a language of sounds. The path to a new understanding of music] Sobor, Sumy. 184. [in Ukrainian]

5. Yaropud N. (2023) Vykonavska stylistyka baroko u podviinykh kontsertakh Antonio Vivaldi v umovakh suchasnoho violonchelnoho vykonavstva. [Baroque performance style in Antonio Vivaldi's double concertos in the context of modern cello performance] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Kyiv, 67(2). 188-196. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/67_2023/part_2/27.pdf [in Ukrainian]

6. Hutchings A. (1961) The Baroque Concerto, Faber and Faber, London, 363.

7. IJzerman J. (2018) Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by an Old Tradition, Oxford University Press, New York, 393. URL: https://tagmuscol.ru/Metodika/Uchebniki/ijzerman_job_harmony_counterpoint_partimento_a_new.pdf

8. Kan M. (2014) Vivaldi's Solo Concertos, University of Cambridge, 479. URL: https://livrepository.liverpool.ac.uk/3176009/1/272562_VOL1.pdf

9. Lockey N. (2017) Formal Structure in Vivaldi's Variation Sets, In Vivaldi, Routledge, 365-386. URL: https://doi.org/10.4324/9781315084176-17

10. Mangra D., Beres M. (2018) Leopold Mozart Versuch einer grundlichen Violinschule, Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica, 63(1). 13-38. URL: https://mozartstudies.edituramediamusica.ro/numere/02/MS_02_pag_014-036.pdf

11. Popović B. (2018) Baroque Violin Performance Practice: Historical and Modern Approaches, 263-275. URL: https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/proc-0i25/2024/proc-0i252405263P.pdf

12. Talbot M. (2016) Migrations of a Cuckoo and a Nightingale Vivaldi's Concerto RV 335, Studi vivaldiani Rivista annuale, 16. 53-88. URL: https://www.cini.it/wp-content/uploads/2017/03/Studi-vivaldiani-16-2016.pdf

13. Tian Y. (2023) Vivaldi Violin Concerto "Four Seasons" – Spring music analysis, BCP Education & Psychology, 11. 47-50. URL: https://doi.org/10.54691/kry66a16

14. Unger H. H. (1969) Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert [The relationship between music and rhetoric in the 16th-18th centuries] G. Olms, Hildesheim, 173. [in German]

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

UDC 004.5:7.05:069:008(510)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-31

Boya YUAN,
orcid.org/0009-0008-9160-9669
Postgraduate Student at the Department of Graphic Design
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) 1176712370@qq.com

Nataliia SKLIARENKO,
orcid.org/0000-0001-9188-1947
Doctor of Study of Art, Professor,
Professor at the Department of Architecture and Design
Lutsk National Technical University
(Lutsk, Ukraine) nata_skliarenko@ukr.net

MODEL OF TRANSFORMING TRADITIONAL CULTURAL SYMBOLS INTO DYNAMIC VISUAL IMAGES IN THE DESIGN OF MUSEUM MOBILE APPLICATION INTERFACES

Amid the digital revolution, the rapid proliferation of mobile technology has opened up new possibilities for the digital transformation of museums. As vital platforms for user experience, cultural dissemination, and public education, museum mobile applications use digital interfaces to deliver rich cultural resources to a broader audience. Against this backdrop, dynamic visual imagery with its unique expressiveness and interactivity, has become a core element connecting traditional cultural symbols with user perception. Through the use of animation, video, and other dynamic visual techniques, these symbols are infused with new vitality, significantly enhancing the aesthetic appeal and artistic quality of the interface. At the same time, dynamic visual imagery creates immersive interactive experiences that stimulate users' curiosity and interest in learning, while evoking emotional resonance, thereby enabling the reshaping and continuation of traditional cultural symbols within a digital context. Consequently, this study focuses on the innovation and optimization of museum application interface design, exploring how to transform traditional static cultural symbols into vibrant dynamic visual imagery. Starting from the principles of symbol transformation and combining literature reviews with case studies, the study systematically distills three key principles: cultural identity, narrative immersion, and emotional resonance. Building upon this foundation, the study innovatively constructs a design model comprising three layers: the Aesthetic Expression Layer, the Technical Interaction Layer, and the Emotional Experience Layer. This model serves as a systematic, interdisciplinary design framework grounded in semiotics, interaction design, and emotional psychology. It establishes a design pathway that progresses from the visual translation of traditional cultural symbols to the dynamic activation of interactive mechanisms, and ultimately to a deep emotional connection with users. It provides systematic theoretical support and design insights for the dynamic transformation of museum application interface design.

Key words: *Museum Mobile Application; Interface Design; Dynamic Visual Imagery; Transformation of Cultural Symbols; Interaction Design; Emotional Experience.*

Боя ЮАНЬ,
orcid.org/0009-0008-9160-9669
аспірантка кафедри графічного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) 1176712370@qq.com

Наталія СКЛЯРЕНКО,
orcid.org/0000-0001-9188-1947
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
(Київ, Україна) nata_skliarenko@ukr.net

МОДЕЛЬ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ КУЛЬТУРНИХ СИМВОЛІВ У ДИНАМІЧНІ ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ У ПРОЄКТУВАННІ ІНТЕРФЕЙСІВ МОБІЛЬНИХ ДОДАТКІВ ДЛЯ МУЗЕЇВ

На тлі цифрової революції стрімке поширення мобільних технологій відкрило нові можливості для цифрової трансформації музеїв. У мобільних додатках музеїв як важливих платформах для забезпечення користувацького досвіду, поширення культури та громадської освіти, використовують цифрові інтерфейси для надання багатих культурних ресурсів широкій аудиторії. На цьому тлі динамічні візуальні образи з їхньою унікальною виразністю та інтерактивністю стали ключовим елементом, що поєднує традиційні культурні символи зі сприйняттям користувачів. Завдяки використанню анімації, відео та інших динамічних візуальних технік ці символи наповнюються новою життєвою силою, що значно підвищує естетичну привабливість та художню якість інтерфейсу. Водночас динамічні візуальні образи створюють імерсивні інтерактивні враження, що стимулюють цікавість та інтерес користувачів до навчання, викликаючи емоційний резонанс, що дозволяє переосмислити та продовжити традиційні культурні символи в цифровому контексті. Відповідно, це дослідження зосереджується на інноваціях та оптимізації дизайну інтерфейсу музейних додатків, досліджуючи, як перетворити традиційні статичні культурні символи на яскраві динамічні візуальні образи. Виходячи з принципів трансформації символів та поєднуючи огляд літератури з конкретними прикладами, дослідження систематично виокремлює три ключові принципи: культурна ідентичність, занурення в наратив та емоційний резонанс. На цій основі у дослідженні сформовано інноваційну модель дизайну, що складається з трьох рівнів: рівня естетичного вираження, рівня технічної взаємодії та рівня емоційного досвіду. Ця модель слугує системною міждисциплінарною дизайнерською основою, заснованою на семіотиці, дизайні взаємодії та емоційній психології. Вона встановлює шлях дизайну, що пролягає від візуального перекладу традиційних культурних символів до динамічної активації інтерактивних механізмів і, зрештою, до глибокого емоційного зв'язку з користувачами. Вона надає системну теоретичну підтримку та дизайнерські ідеї для динамічної трансформації дизайну інтерфейсу музейних додатків.

Ключові слова: *мобільний додаток для музею; дизайн інтерфейсу; динамічні візуальні образи; трансформація культурних символів; дизайн взаємодії; емоційний досвід.*

Problem Statement. With the continuous advancement of digital media technology and interactive platforms, visual communication has gradually shifted from static presentation to dynamic expression, and the way traditional cultural symbols are presented on digital interfaces has evolved accordingly. Users of museum mobile applications are no longer satisfied with static images of artifacts and one-way information delivery; instead, they seek a sense of participation and immersion through digital interactions with the artifacts. Dynamic image art design is an artistic practice that conveys information, emotions, or concepts to audiences in visual form through the medium of moving images. It transcends the limitations of static imagery by introducing the dimension of time and motion effects, thereby providing audiences with a richer, more multidimensional, and captivating visual experience (Yang et al., 2025). However, existing research still has certain limitations, as most studies focus on one-dimensional analysis and lack a systematic research framework. For example, research that focuses solely on the decorative effects, technical feasibility, information transmission efficiency, user engagement, or specific emotional responses of dynamic visual images often results in fragmented findings. This limited research paradigm not only hinders the deepening of museum digital interfaces in terms of cultural dissemination and user experience but also fails to touch upon the core of culture. Against this backdrop, the question of how to transform traditional cultural symbols into dynamic visual imagery has transcended the realm of mere technical or aesthetic design, evolving into a contemporary challenge concerning the preservation and

transmission of national cultural identity. Faced with this challenge, designers are committed to conducting systematic explorations ranging from symbolic extraction and visual reconstruction to interactive storytelling and emotional resonance striving to achieve the creative transformation and sustainable development of traditional culture within digital interfaces.

Analysis of research. In recent years, research on application interface design has explored, from various perspectives, the positive impact of dynamic visual imagery on enhancing user engagement, improving navigation intuitiveness, and optimizing the interactive experience. At the theoretical level, this study draws on an interdisciplinary framework comprising semiotics, interaction design, and emotional psychology to systematically analyze the design logic behind the transformation of traditional cultural symbols into dynamic visual imagery in interface design. Discussions regarding dynamic visual imagery in application interface design can be summarized under the following aspects.

First, from a semiotic perspective, relevant research indicates that dynamic visual imagery serves as a crucial element in the visual expression and functional communication of interfaces. De Souza et al. (De Souza et al., 2001) provided a semiotic foundation for user interface research, shifting the perception of interfaces from mere vehicles for functional operations to media for the transmission of meaning between designers and users. M.Wang and J. Wang (Wang and Wang, 2022) note that dynamic image design not only enriches traditional modes of information expression but also enhances expressiveness, presenting information in a more vivid manner. This, in turn, promotes the diversification of aesthetic expression within the context of digital media. Chinese researchers Y.Hou and P.Ren (Hou and Ren, 2025), drawing on Morris's semiotics, point out that cultural symbols in design can achieve the reproduction of meaning through dynamic translation. Digital visual forms such as dynamic particles can construct interactive narratives imbued with cultural metaphors by deconstructing and reconstructing traditional patterns, thereby enabling cultural symbols to embody multiple values including visual expression, functional communication, and cultural dissemination within a digital context. Yuan (Yuan, 2024) identifies motion graphics design as one of the mainstream trends in visual communication design. As a comprehensive visual form, it combines various visual elements to create works that blend creative imagination with flawless execution.

Second, from the perspective of interaction design, relevant research indicates that dynamic visual imagery is a key design strategy for enhancing the vividness of information presentation and the user experience. Feedback, transitions, and contextual design are used to increase user immersion and engagement. Dessart et al. (Dessart et al., 2011) found that animated transitions help improve users' understanding of and trust in the interface adaptation process, but overly long animations may also create a sense of delay. Tian (Tian, 2020) points out that augmented reality (AR) technology can be used to create scenes with greater depth and realism. Static images, enhanced with dynamic effects and sound, improve the visual interactive experience. This not only adds interest but also attracts audiences and generates positive feedback, thereby enhancing communication effectiveness. K.Boyd and R.Bond (Boyd and Bond, 2021) demonstrate that microinteractions serve a purpose far beyond mere decoration in user interface design; they make significant contributions to enhancing users' perceived usability and overall user experience. Optimizing the design of microinteractions can effectively improve product usability and user satisfaction. Ge et al. (Ge et al., 2024) point out that animation fluidity is a critical factor in the user experience of smartphone applications and examine the impact of click response latency, animation duration, and load completion time on perceived fluidity.

Third, from the perspective of emotional psychology, relevant studies indicate that dynamic visual images are key factors influencing users' emotional perceptions and experience evaluations. D.Park and J.Lee (Park and Lee, 2010) point out that dynamic effects in user interfaces not only enhance the digital media entertainment experience but also play a significant role in shaping the emotional characteristics of the interface. Pei et al. (Pei et al., 2022) found through eye-tracking experiments that dynamic images yield better visual cognitive outcomes and higher visual search efficiency than static images; however, users' emotional experiences are significantly influenced by display duration, indicating that dynamic effects not only impact cognitive processing but also affect users' emotional perceptions. Shu (Shu, 2025) notes that dynamic effects are a key factor influencing the visual impact of interactive interfaces; they not only serve functional purposes but also influence users' psychological and emotional experiences.

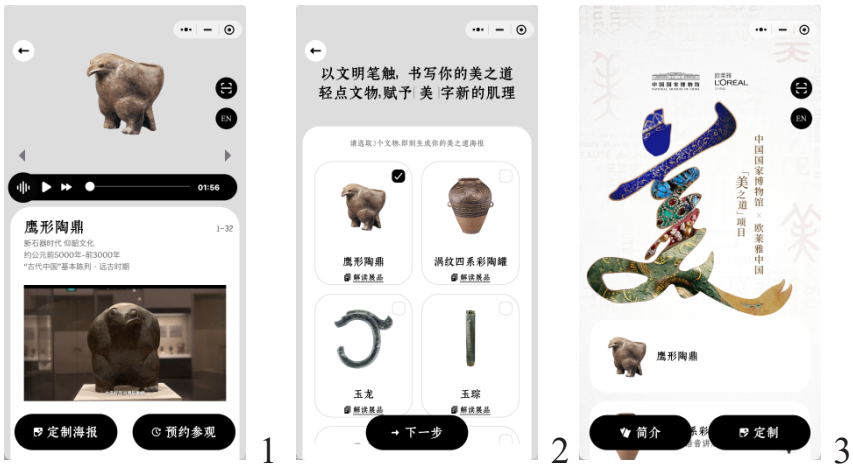
This study selects three representative museum mobile applications as the core subjects of analysis: 1) The National Museum of China's "Essentiality of Beauty" Mobile Application; 2) Shanghai Museum Mobile Application; 3) The Palace Museum's "Daily Palace Museum" Mobile Application.

Purpose of the article. This study aims to provide an innovative model for the dynamic translation and application of traditional cultural symbols in digital interfaces. To this end, the research objectives include: 1) Distilling and defining the fundamental principles of symbolic transformation through case studies; 2) Developing a practical and actionable design model for dynamic transformation.

Presentation of the main material. Based on literature reviews and case studies, research indicates that dynamic visual imagery in interface design primarily involves three dimensions: visual expression, enhancement of the interactive experience, and the establishment of emotional connections. Therefore, this study identifies three core principles for implementation: The Principle of Cultural Identity, The Principle of Narrative Immersion, and The Principle of Emotional Resonance.

The Principle of Cultural Identity. The principle of cultural identity refers to the integration of specific cultural elements into design, enabling users to perceive the museum's cultural characteristics and distinctive visual identity through visual, interactive, and content-based experiences. Specifically, when extracting, reconstructing, and animating traditional cultural symbols, designers typically focus on the museum's regional culture, the artistic style of its exhibits, or its cultural themes, emphasizing the preservation of core formal characteristics, typical pattern structures, colour relationships, and intrinsic cultural spirit. These symbols are presented through design transformations, allowing users to accurately identify their cultural origins and symbolic meanings during use. At the same time, this approach avoids design issues such as excessive simplification, arbitrary collage, or overly complex forms that could lead to distortion of the symbols. Through the interface, users experience the museum's cultural atmosphere and historical depth, thereby gaining an initial understanding of the culture.

For example, the "Essentiality of Beauty" mobile application by the National Museum of China (Fig. 1). On the "Eagle-shaped Pottery Tripod" interface, the artifact's form, structure, and textural details are precisely replicated using high-precision 3D modelling technology, ensuring the authentic reproduction of the original artifact's characteristics in the digital translation. Colour calibration technology renders the reddish-brown clay body of the pottery tripod on the smartphone screen with a texture close to that of the physical object, while the play of light and shadow further enhances the material's realism and visual appeal. On screen, the Eagle-shaped Pottery Tripod performs anthropomorphic actions such as slightly turning its head, blinking, and soaring, endowing the artifact with a dynamic beauty as if poised to take flight. These dynamic effects are not arbitrary animations but strictly adhere to the pottery tripod's aesthetic form, imparting a sense of vitality while preserving its original morphological characteristics. At the same time, a first-person voiceover, synchronized with the dynamic movements, bridges the gap between users and the artifacts, allowing these cultural symbols to engage with users in a personified manner. Additionally, users can select their favourite artifacts based on personal preferences and interests to generate personalized posters, and these custom creations can be shared on social media platforms. This design expands the reach of cultural dissemination and attracts more cultural enthusiasts to participate in the interaction.



1 2 3

Fig. 1. "Essentiality of Beauty" Mobile Application, National Museum of China, Beijing, 2025

The Principle of Narrative Immersion. This principle refers to the comprehensive application of digital technologies to transform museum content into a narrative process with a plot progression and depth of experience through various media, such as images, sound, animation, and games. It allows users to immerse themselves in specific cultural contexts while using the interface, thereby enhancing the sense of immersion and exploration. In interface design, content is enriched through storytelling, application scenarios are expanded using multimedia technologies, and the experiential journey is driven by interactive actions. Users explore and engage with museum information through operations such as clicking, swiping, rotating, zooming, scanning, and path selection, thereby deepening their learning and experience of museum culture.

For example, the Shanghai Museum mobile application (Fig. 2). The "AR" navigation feature in this case study is based on centimeter-level visual positioning and 3D spatial reconstruction technology. The complete process from the user's tap to the AR real-world feedback forms a coherent spatial narrative, allowing users to gradually build a holistic understanding of the museum's spatial layout as they explore. Precise targeting of exhibition areas, cultural and creative shops, as well as service facilities such as rest areas and water stations, completely eliminates the problem of "getting lost." Through comprehensive analysis of visitor profiles, historical movement patterns, and real-time congestion data, the application provides personalized exhibition route recommendations for different user groups. This significantly enhances the visitor experience and, to a certain extent, optimizes venue operational efficiency, enabling a smart touring experience where users can "pick up their phone and start exploring, viewing, and listening immediately" (NetEase News, 2025). Additionally, the virtual tour feature offers panoramic viewing services for online exhibition halls. Users can take virtual tours based on specific cultural themes, completing a cultural journey without leaving home. The online exhibition hall is equipped with floor plans, 3D views, search, and sharing functions. By clicking on artifacts displayed on the screen, users can examine them up close and access detailed explanatory notes, enhancing their sense of interaction and immersion. Furthermore, the game module creates diverse narrative themes and scenarios, guiding users to freely select and combine cultural relic elements of interest to create their own artistic works, thereby achieving a perfect blend of entertainment and education. Users can save their creations and share them on social media platforms to showcase their creative expressions, which further enhances their sense of cultural participation and engagement.

The Principle of Emotional Resonance. The Principle of Emotional Resonance refers to the organic integration of exhibit information and cultural memory with users' emotional needs. Through visual expression, narrative construction, and interactive experiences, it aims to evoke emotional responses and foster a sense of shared values among users, thereby cultivating a deeper sense of engagement, identification, and cultural resonance during the user experience. Specifically, dynamic visual design, combined with appropriate personalization, a sense of ritual, and a warm, human touch, creates emotional fluctuations and memorable moments for users during the interaction process, thereby facilitating a transition from cultural cognition to cultural identification.

For example, the Palace Museum's "Daily Palace Museum" mobile application (Fig. 3). The interface is

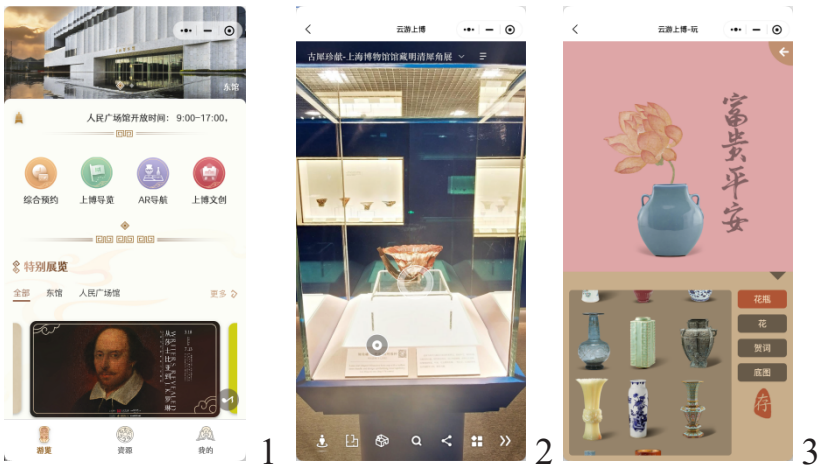


Fig. 2. "Shanghai Museum" Mobile Application, Shanghai Museum, Shanghai

adorned with symbols of traditional Chinese culture, creating a unique cultural atmosphere specific to the Palace Museum. This visual language not only possesses aesthetic appeal but also subtly instills in users a sense of respect for and identification with historical culture during use. At the same time, by utilizing daily scheduled push notifications, the app integrates cultural transmission with daily life, fostering a sense of cultural ritual and creating anticipation for users in their daily routines. Each day, the application features a curated artifact, with Arabic numerals and cultural elements ingeniously fused into graphic designs, enhancing the visual appeal and engagement of the cultural content. Users engage through various actions such as clicking, swiping, saving, and commenting; each interaction triggers dynamic changes in the interface content. In particular, clicking on a graphic opens a cultural relic display screen, complete with rich historical context, explanatory narratives, and classical-style background music. This creates a multi-sensory cultural narrative space that piques users' curiosity, effectively lowering the barrier to understanding cultural relics and making cultural dissemination more engaging and relatable. Additionally, the application features personalized recommendations and interactive functions. Users can not only select content based on their interests but also save their favourite artifacts, leave comments, and share them, thereby deeply integrating personal interests with museum content. This design philosophy which emphasizes everyday relevance, a sense of ritual, and personalization brings traditional culture into daily life, breaking down the barriers between traditional museums and the public. It fosters a closer relationship between the museum and its users, transforming the museum into a cultural companion. Through this interaction, users not only gain knowledge but also deeply experience the unique charm and emotional value inherent in museum culture.

Based on the analysis of the aforementioned transformation principles, this study has developed a three-layer dynamic transformation design model comprising the aesthetic expression layer, the technical interaction layer, and the emotional experience layer. These three layers interact with one another to form a systematic framework for the creative transformation of traditional cultural symbols within digital interfaces, providing theoretical support for museum application interface design that integrates cultural authenticity, interactive adaptability, and emotional resonance.

Layer 1: Aesthetic Expression Layer – Visual Translation of Symbols. The Aesthetic Expression Layer serves as the foundational level of the model, primarily responsible for the visual refinement, formal reconstruction, and interface translation of traditional cultural symbols. This enables users to form a clear cultural impression and overall aesthetic perception from the very first moment of interaction with the digital interface. This layer is grounded in semiotic theory. Barthes (Barthes, 1987) explored how signs are formed through the "signifier" and "signified," extending this framework to the realm of cultural semiotics. It systematically deconstructs and refines the "signifier" (visual forms such as patterns, colours, and shapes) and the "signified" (deep-seated connotations such as historical implications, cultural character, and symbolic meanings) of traditional cultural symbols. Krasner (Krasner, 2013) provides a systematic overview of motion graphic design from the dual perspectives of historical evolution and aesthetic construction. Motion graphic design is, at its core, a fusion of traditional graphic design language with the

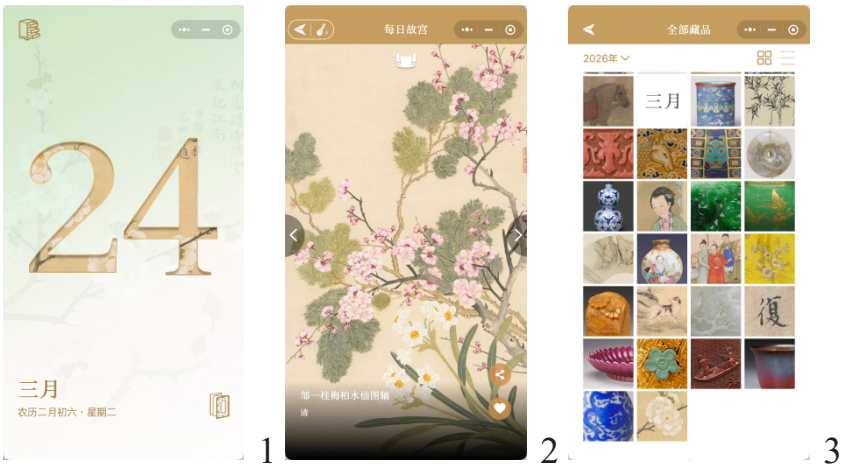


Fig. 3. "Daily Palace Museum" Mobile Application, The Palace Museum, Beijing, 2015

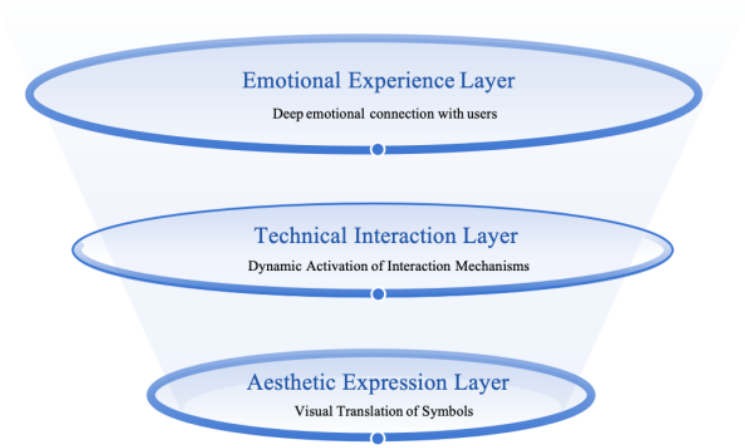


Fig. 4. Design model. Created by the authors

dynamic visual language of film, television, and interactive media, emphasizing the importance of temporal organization, rhythm control, visual storytelling, and communicative impact. Yuan and Skliarenko (Yuan and Skliarenko, 2025) emphasize that the success of museum mobile application interface design lies in striking a balance between information communication and aesthetic expression, with designers striving to create a user experience that is easy to read, easy to use, and easy to perceive.

This layer aims to provide a repository of cultural elements for interface design, enabling traditional cultural symbols to be expressed in ways that are more dynamic and aesthetically compelling, thereby establishing a clear cultural impression and overall aesthetic perception for users. Consequently, designers focus on distilling the intrinsic characteristics of symbols. Using semiotic methods that explore the relationship between "signifier" and "signified," and combining techniques such as visual reconstruction and micro-animations, they transform the visual elements within symbols through dynamic processing into motion graphics that possess a sense of time and rhythm. Patterns, colours, and forms exhibit more vivid aesthetic expressions through movement, thereby creating visual imagery that combines distinctiveness with a sense of cultural belonging, allowing users to form a clear cultural perception the moment they interact with the interface. At the same time, the design must incorporate the media characteristics of digital interfaces to ensure that cultural authenticity and distinctiveness are maintained while aligning with contemporary users' visual cognitive patterns and interface navigation paths.

Layer Two: The Technological Interaction Layer – Dynamic Activation of Interaction Mechanisms. The technological interaction layer serves as the model's connecting layer, focusing on how user actions trigger dynamic responses from cultural symbols. Grounded in interaction design theory, this layer transforms user operations such as clicks, swipes, drags, and augmented reality (AR) interactions within the interface into core mediators that drive the unfolding of cultural content, visual transformations, and the progression of narrative rhythm. By establishing a mapping relationship between user actions and dynamic feedback, and by comprehensively utilizing technologies such as 3D modelling, virtual reality (VR), and augmented reality (AR) (Zidianakis et al., 2021; Nor and Razak, 2021), we construct cultural narrative scenarios characterized by two-way participation and real-time responsiveness. Primarily through visual stimuli, this approach proves more feasible and effective in enhancing memory recognition and eliciting positive emotional responses (Santoso et al., 2022). Kolte and Rao (Kolte and Rao, 2023) demonstrated how micro-interactions enhance user experience and create engaging digital interfaces by infusing them with personalization, responsiveness, and playfulness, thereby providing theoretical guidance and practical foundations for designing more compelling digital interfaces.

This layer aims to reshape interaction logic through technological means, breaking the traditional separation between viewing and operation in interfaces to achieve a seamless integration of online and offline experiences, thereby significantly enhancing users' sense of participation and curiosity. Consequently, designers focus on constructing the interface as a perceptible, participatory, and exploratory interactive space through multimodal interaction methods, instant feedback mechanisms, and scenario-based experience paths. Leveraging technologies such as touch controls, voice commands, virtual tours, and augmented

reality (AR), users can not only view dynamic interpretations of cultural symbols on mobile devices but also participate in cultural experiences within more authentic, open, and exploratory environments through real-time interaction, spatial overlay, scene activation, and online-offline integration.

Layer 3: Emotional Experience Layer – Deep Emotional Connections with Users. The Emotional Experience Layer represents the culmination of the model, focusing on how dynamic visuals and interactive processes permeate and influence users' psychology. Grounded in emotional psychology, this layer employs design techniques such as animated storytelling, gamification mechanisms, and personalized services (Paliokas et al., 2020; Ma & Chen, 2022) to lower the barrier to understanding complex cultural information and to stimulate emotional engagement and meaningful associations. Scholars have proposed two new concepts of virtual museums: the user-centred virtual museum, which emphasizes the audience's interactive experience; and the content-centred virtual museum, which places greater emphasis on the digital presentation of authentic museum collections and content. They evaluated the overall user experience in terms of satisfaction, cognitive load, emotional engagement, sense of presence, interactivity, participation, and potential negative impacts (Li et al., 2025).

This layer aims to examine the comprehensive impact of cultural symbols on users' cognition and emotions during dynamic presentation and interactive engagement. It emphasizes that dynamic visuals and interactive mechanisms can significantly lower the threshold for understanding complex cultural information, enhance information perception efficiency and cognitive clarity, thereby reducing cognitive load and strengthening the interface's readability and users' cultural identity. Consequently, designers use animation to imbue static cultural symbols with a temporal dimension and dynamic expressiveness, enhancing the interface's appeal and narrative quality. This allows users to acquire knowledge and learn subtly during the operation process, thereby deepening their understanding of cultural symbols; By employing gamification mechanisms, cultural exploration is transformed into task-driven and challenge-based experiences, allowing users to derive enjoyment and a sense of accomplishment from the immediate feedback received during interactions such as clicking and swiping, thereby increasing engagement and continuity; combined with ritualized design, the ceremonial nature and positive connotations of specific cultural symbols are reinforced. At the same time, it is essential to adapt to the diverse knowledge backgrounds and interests of different user groups, building personalized services and empathetic environments to awaken their latent cultural memories. Furthermore, through personalized customization and sharing features, users can extend their personal cultural experiences to social platforms, fostering a two-way interaction between cultural dissemination and identity formation, and helping users develop an emotional resonance with and a sense of value in the culture through these interactions.

In summary, based on the research presented in this model (Fig. 4), the aesthetic expression layer provides visual content and cultural elements to the technical interaction layer; the technical interaction layer provides interactive vehicles and perceptual pathways to the emotional experience layer; and the emotional experience layer, in turn, informs the design optimization of both the aesthetic expression layer and the technical interaction layer. This also provides designers with a theoretical foundation and methodological support for constructing dynamic visual expressions in digital interfaces that integrate traditional cultural connotations with contemporary aesthetic sensibilities.

Conclusion. In the context of digital media, this study explores how traditional cultural symbols can transcend the limitations of static displays in museum interface design and achieve a transformation from static to dynamic visual imagery. The study proposes a three-tiered design model comprising an aesthetic expression layer, a technical interaction layer, and an emotional experience layer, and elucidates the design logic of "visual translation – interactive activation – emotional connection." The study indicates that the digital transformation of traditional cultural symbols is not merely a simple overlay of animation techniques, but rather a systematic process encompassing the distillation of cultural connotations, the translation of visual semantics, interactive narrative contexts, and user emotional experiences. Future research will further explore the applicability and scalability of this model across different types of museums and cultural contexts. By integrating emerging technological trends, it aims to expand the expressive dimensions and application scenarios of the dynamic transformation of traditional cultural symbols, thereby providing a solid theoretical foundation for the sustainable dissemination and innovative expression of traditional culture in digital media.

BIBLIOGRAPHY

1. Barthes R. Mythologies. Random House UK, 1987. 159 p.
2. Boyd K., Bond R. Can micro interactions in user interfaces affect their perceived usability? In *ECCE '21: Proceedings of the 32nd European Conference on Cognitive Ergonomics.* 2021. №40. P. 1-5. DOI: 10.1145/3452853.3452865.
3. De Souza C. S., Barbosa S. D. J., Prates R. O. A semiotic engineering approach to user interface design. *Knowledge-based systems.* 2001. Vol. 14(8). P. 461-465. DOI: 10.1016/S0950-7051(01)00136-8.
4. Dessart C. E., Genaro Motti V., Vanderdonckt J. Showing user interface adaptivity by animated transitions. In *Proceedings of the 3rd ACM SIGCHI symposium on Engineering interactive computing systems*. 2011. P. 95-104. DOI: 10.1145/199646 1.1996501.
5. Ge Y., Chen H., Wang Y., Qu W., Zhang Y., Liu Y. User perception of animation fluency: The effect of time duration in different phases of animated transitions du ring application usage. *International Journal of Human-Computer Studies.* 2024. Vol. 186. 103257. DOI: 10.1016/j.ijhcs.2024.103257.
6. Kolte A., Rao D. Exploring Microinteractions in Human-Computer Interaction: Design Principles, Types, and User Experience. In *International Conference on Human-Centric Smart Computing*. Singapore: Springer Nature Singapore, 2023. P. 13-23. DOI: 10.1007/978-981-99-7711-6_2.
7. Krasner J. Motion graphic design: applied history and aesthetics. Routledge, 2013. 542 p.
8. Li Y., Yang R., Zou J., Xu H., Tian F. Human-centric virtual museum: Redefining the museum experience through immersive and interactive environments. *International Journal of Human-Computer Interaction.* 2025. Vol. 41(13). P. 8426-8437. DOI: 10.1080/10447318.2024.2408861.
9. Ma J. Y., Chen C. C. Evaluating user perception and emotion of microinteractions using a contradictory semantic scale. *Journal of the Society for Information Display.* 2022. Vol. 30(2). P. 103-114. DOI: 10.1002/jsid.1075.
10. Nor R. M., Razak M. H. A. Interactive design in enhancing user experience in museum. *Journal of Computing Research and Innovation.* 2021. Vol. 6(3). P. 86-91. DOI: 10.24191/jcrinn.v6i3.249.
11. Paliokas I., Patenidis A. T., Mitsopoulou E. E., Tsita C., Pehlivanides G., Karyati E., Tsafaras S., Stathopoulos E. A., Kokkalas A., Diplaris S., Meditskos G., Vrochidis S., Tasiopoulou E., Riggas C., Votis K., Kompatsiaris I., Tzovaras D. A gamified augmented reality application for digital heritage and tourism. *Applied Sciences*. 2020. Vol. 10(21). 7868. DOI: 10.3390/app10217868.
12. Park D., Lee J. H. Investigating the affective quality of motion in user interfaces to improve user experience. In *International Conference on Entertainment Computing*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2010. P. 67-78. DOI: 10.1 007/978-3-642-15399-0_7.
13. Pei H., Huang X., Ding M. Image visualization: Dynamic and static images generate users' visual cognitive experience using eye-tracking technology. *Displays.* 2022. Vol. 73. 102175. DOI: 10.1016/j.displa.2022.102175.
14. Santoso H. B., Wang J. C., Windasari N. A. Impact of multisensory extended reality on tourism experience journey. *Journal of Hospitality and Tourism Technology*. 2022. Vol. 13(3). P. 356-385. DOI: 10.1108/JHTT-01-2021-0036.
15. Shu C. Research on the Emotional Design of Interactive Interface Dynamics. *Journal of Humanities, Arts and Social Science.* 2025. Vol. 9(3). DOI: 10.26855/jhass.2025.03.009.
16. Tian Z. Dynamic visual communication image framing of graphic design in a virtual reality environment. *IEEE Access.* 2020. Vol. 8. P. 211091-211103. DOI: 10.1109/ACCESS.2020.3022644.
17. Wang M., Wang J. Dynamic Motion Graphic Innovation in Mid-digit al Era. In *International Conference on Human-Computer Interaction.* Cham: Springer International Publishing, 2022. P. 414-427. DOI: 10.1007/978-3-031-05906-3_31.
18. Yang B., Zhang Z. C., Gong Z. Visual Communication Design of Dynamic Images Using Digital Media Technology. *International Journal of Knowledge Management (IJKM).* 2025. Vol. 21(1). P. 1-18. DOI: 10.4018/IJKM.383733.
19. Yuan B., Skliarenko N. V. Compositional features of visual elements in the design of museum application interfaces in China. *Theory and Practice of Design*. 2025. Vol. 37. P. 497–505. DOI: 10.32782/2415-8151.2025.37.51.
20. Yuan P. A research on the dynamization effect of brand visual identity design: Mediated by Digital Information Smart Media. *Journal of Information Systems Engineering and Management.* 2024. Vol. 9(1). 24153. DOI: 10.55267/iadt.07.14078.
21. Zidianakis E., Partarakis N., Ntoa S., Dimopoulos A., Kopidaki S., Ntagianta A., Ntafotis E., Xhako A., Pervolarakis Z., Kontaki E., Zidianaki I., Michelakis A., Foukarakis M., Stephanidis C. The Invisible Museum: A User-Centric Platform for Creating Virtual 3D Exhibitions with VR Support. *Electronics*. 2021. Vol. 10(3). 363. DOI: 10.3390/electronics10030363.
22. 上海博物馆“AI助手”上线 商汤科技点亮文化场馆新体验. 网易新闻. 2025. URL: https://m.163.com/dy/article/KCDMIA910519D4UH.html (дата звернення: 03.04.2026).
23. 侯艺璇 & 任镁. 基于莫里斯符号学的动态粒子交互设计研究. 北京印刷学院学报. 2025. 33(05). 51-58. DOI: 10.19461/j.cnki.1004-8626.2025.05.005.

REFERENCES

1. Barthes, R. (1987). Mythologies. Random House UK? 159
2. Boyd, K., & Bond, R. (2021, April). Can micro interactions in user interfaces affect their perceived usability? In *ECCE '21: Proceedings of the 32nd European Conference on Cognitive Ergonomics, 40* (pp. 1-5). https://doi.org/10.1145/3452853.3452865
3. De Souza, C. S., Barbosa, S. D. J., & Prates, R. O. (2001). A semiotic engineering approach to user interface design. *Knowledge-based systems, 14*(8), 461-465. https://doi.org/10.1016/S0950-7051(01)00136-8
4. Dessart, C. E., Genaro Motti, V., & Vanderdonckt, J. (2011, June). Showing user interf ace adaptivity by animated transitions. In *Proceedings of the 3rd ACM SIGCHI symposium on Engineering interactive computing systems* (pp. 95-104). https://doi.org/10.1145/199646 1.1996501

5. Ge, Y., Chen, H., Wang, Y., Qu, W., Zhang, Y., & Liu, Y. (2024). User perception of animation fluency: The effect of time duration in different phases of animated transitions du ring application usage. *International Journal of Human-Computer Studies, 186*, 103257. https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2024.103257

6. Kolte, A., & Rao, D. (2023, July). Exploring Microinteractions in Human-Computer Interaction: Design Principles, Types, and User Experience. In *International Conference on Human-Centric Smart Computing* (pp. 13-23). Singapore: Springer Nature Singapore. https://doi.org/10.1007/978-981-99-7711-6_2

7. Krasner, J. (2013). Motion graphic design: applied history and aesthetics. Routledge.

8. Li, Y., Yang, R., Zou, J., Xu, H., & Tian, F. (2025). Human-centric virtual museum: Redefining the museum experience through immersive and interactive environments. *International Journal of Human-Computer Interaction, 41*(13), 8426-8437. https://doi.org/10.1080/10447318.2024.2408861

9. Ma, J. Y., & Chen, C. C. (2022). Evaluating user perception and emotion of microinteractions using a contradictory semantic scale. *Journal of the Society for Information Display, 30*(2), 103-114. https://doi.org/10.1002/jsid.1075

10. Nor, R. M., & Razak, M. H. A. (2021). Interactive design in enhancing user experience in museum. *Journal of Computing Research and Innovation, 6*(3), 86-91. https://doi.org/10.24191/jcrinn.v6i3.249

11. Park, D., & Lee, J. H. (2010, September). Investigating the affective quality of motion in user interfaces to improve user experience. In *International Conference on Entertainment Computing* (pp. 67-78). Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg. https://doi.org/10.1 007/978-3-642-15399-0_7

12. Paliokas, I., Patenidis, A. T., Mitsopoulou, E. E., Tsita, C., Pehlivanides, G., Karyati, E., Tsafaras, S., Stathopoulos, E. A., Kokkalas, A., Diplaris, S., Meditskos, G., Vrochidis, S., Tasiopoulou, E., Riggas, C., Votis, K., Kompatsiaris, I., & Tzovaras, D. (2020). A Gamified Augmented Reality Application for Digital Heritage and Tourism. *Applied Sciences*, *10*(21), 7868. https://doi.org/10.3390/app10217868

13. Pei, H., Huang, X., & Ding, M. (2022). Image visualization: Dynamic and static images generate users' visual cognitive experience using eye-tracking technology. *Displays, 73,* 102175. https://doi.org/10.1016/j.displa.2022.102175

14. Santoso, H. B., Wang, J. C., & Windasari, N. A. (2022). Impact of multisensory extended reality on tourism experience journey. *Journal of Hospitality and Tourism Technology, 13*(3), 356-385. https://doi.org/10.1108/JHTT-01-2021-0036

15. Shu, C. (2025). Research on the Emotional Design of Interactive Interface Dynamics. *Journal of Humanities, Arts and Social Science, 9*(3). https://doi.org/10.26855/jhass.2025.03.009

16. Tian, Z. (2020). Dynamic visual communication image framing of graphic design in a virtual reality environment. *IEEE Access, 8,* 211091-211103. https://doi.org/10.1109/ACCESS.2020.3022644

17. Wang, M., & Wang, J. (2022, June). Dynamic Motion Graphic Innovation in Mid-digit al Era. In *International Conference on Human-Computer Interaction* (pp. 414-427). Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-031-05906-3_31

18. Yang, B., Zhang, Z. C., & Gong, Z. (2025). Visual Communication Design of Dynamic Images Using Digital Media Technology. *International Journal of Knowledge Management (IJKM), 21*(1), 1-18. https://doi.org/10.4018/IJKM.383733

19. Yuan, B., & Skliarenko, N. V. (2025). Compositional features of visual elements in the design of museum application interfaces in China. *Theory and Practice of Design, 37,* 497–505. https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.51

20. Yuan, P. (2024). A research on the dynamization effect of brand visual identity design: Mediated by Digital Information Smart Media. *Journal of Information Systems Engineering and Management, 9*(1), 24153. https://doi.org/10.55267/iadt.07.14078

21. Zidianakis, E., Partarakis, N., Ntoa, S., Dimopoulos, A., Kopidaki, S., Ntagianta, A., Ntafotis, E., Xhako, A., Pervolarakis, Z., Kontaki, E., Zidianaki, I., Michelakis, A., Foukarakis, M., & Stephanidis, C. (2021). The Invisible Museum: A User-Centric Platform for Creating Virtual 3D Exhibitions with VR Support. *Electronics*, *10*(3), 363. https://doi.org/10.3390/electronics10030363

22. Hou, Y., & Ren, P. 侯艺璇 & 任镆 (2025). 基于莫里斯符号学的动态粒子交互设计研究 [Research on dynamic particle interaction design based on Morris semiotics].北京印刷学院学报，*33*(05), 51-58. https://doi.org/10.19461/j.cnki.1004-8626.2025.05.005 [in Chinese].

23. NetEase News. (2025). 上海博物馆“AI助手”上线 商汤科技点亮文化场馆新体验 [Shanghai Museum launches "AI Assistant": SenseTime lights up a new experience for cultural venues]. 网易新闻 [NetEase News]. https://m.163.com/dy/article/KCDMIA910519D4UH.html [in Chinese].

Дата першого надходження статті до видання: 08.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 78.01:791.43(510)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-32

Юе ЦЗЯМІН,
orcid.org/0009-0002-4450-8386
аспірант кафедри хореографії та музично-інструментальної підготовки
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) ueczamin@gmail.com

ЖАНР ПІСНІ В КИТАЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ЯК ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИЙ ФЕНОМЕН: ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ

У статті здійснено теоретичне осмислення жанру пісні в китайському кінематографі як складного багатовимірного художнього явища, що функціонує у межах аудіовізуального синтезу. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого аналізу ролі пісні у формуванні художнього змісту фільму, а також її комунікативного потенціалу в контексті взаємодії музики, слова та візуального ряду. Метою статті є виявлення стильових особливостей жанру пісні в китайському кінематографі та визначення його драматургічних і комунікативних функцій. У процесі дослідження встановлено, що специфіка жанру пісні в китайському кінематографі зумовлена синтезом національних вокальних традицій і запозичених елементів європейської музичної мови. З одного боку, пісня зберігає риси китайської музичної культури, зокрема пентатонічне мислення, варіантність мелодичного розвитку та декламаційну природу вокалу. З іншого – інтегрує принципи функціонально-гармонічного мислення, мажорно-мінорну систему та структуровані форми західного зразка. У результаті формується стилістично гібридна модель, що поєднує традиційність і модерність. Обґрунтовано, що у кінематографічному контексті пісня виконує не лише ілюстративну, а й смислотворчу функцію, виступаючи засобом характеристики персонажів, структурування наративу та формування емоційної тональності фільму. Визначено, що пісенні епізоди можуть виконувати роль композиційних вузлів, маркуючи ключові моменти розвитку дії, а також виступати формою узагальненого коментаря до екранних подій. Доведено, що жанр пісні є важливим засобом художньої комунікації, який забезпечує взаємодію між екранним образом і глядачем, формуючи емпатійний зв'язок і смислову перспективу сприйняття. Таким чином, пісня в китайському кінематографі постає як інтегративний компонент аудіовізуального тексту, що відіграє ключову роль у формуванні його емоційно-смислової цілісності.

Ключові слова: *кіномузика, жанр пісні, китайський кінематограф, художня комунікація, аудіовізуальний синтез, стильова гібридизація.*

Yue JIAMING,
orcid.org/0009-0002-4450-8386
Graduate student at the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) ueczamin@gmail.com

THE SONG GENRE IN CHINESE CINEMA AS AN ARTISTIC AND COMMUNICATIVE PHENOMENON: A FUNCTIONAL AND STYLISTIC ANALYSIS

This article offers a theoretical examination of the song genre in Chinese cinema as a complex, multidimensional artistic phenomenon that operates within the framework of audiovisual synthesis. The relevance of the study stems from the need for an in-depth analysis of the role of the song in shaping a film's artistic content, as well as its communicative potential in the context of the interaction between music, words, and the visual sequence. The aim of the article is to identify the stylistic features of the song genre in Chinese cinema and to define its dramaturgical and communicative functions. The study found that the specificity of the song genre in Chinese cinema is determined by the synthesis of national vocal traditions and borrowed elements of the European musical language. On the one hand, the song preserves features of Chinese musical culture, in particular pentatonic thinking, the variability of melodic development, and the recitative nature of the vocals. On the other hand, it integrates the principles of functional-harmonic thinking, the major-minor system, and Western-style structured forms. As a result, a stylistically hybrid model emerges that combines tradition and modernity. It is argued that in a cinematic context, a song performs not only an illustrative but also a meaning-creating function, serving as a means of characterizing characters, structuring the narrative, and shaping the emotional tone of the film. It is determined that song sequences can serve as compositional nodes, marking key moments in the plot's development, as well as acting as a form of generalized commentary on on-screen events. It has been demonstrated that the song genre is an important means of artistic communication that facilitates interaction between the on-screen image

and the viewer, forming an empathetic connection and a meaningful perspective of perception. Thus, the song in Chinese cinema emerges as an integrative component of the audiovisual text, playing a key role in shaping its emotional and semantic integrity.

Key words: *film music, song genre, Chinese cinema, artistic communication, audiovisual synthesis, stylistic hybridization.*

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві кіномузика розглядається як складний багаторівневий феномен, що функціонує у межах аудіовізуального синтезу та виконує важливу смислотворчу і комунікативну роль у структурі кінематографічного твору. Особливого значення у цьому контексті набуває жанр пісні, який поєднує музичний, вербальний та емоційно-образний компоненти, забезпечуючи безпосередній вплив на формування сприйняття художнього змісту фільму.

Водночас, незважаючи на зростання інтересу до проблем кіномузики, питання функціонування пісні як специфічного елементу кінематографічної мови, зокрема у контексті національних культур, залишається недостатньо висвітленим. Це особливо стосується китайського кінематографа, де жанр пісні сформувався у результаті складної взаємодії традиційної вокальної культури та запозичених елементів європейської музичної системи. Така синтетична природа зумовлює не лише стильову своєрідність пісні, але й її багатофункціональність у структурі фільму, що потребує окремого наукового осмислення.

Проблема полягає у необхідності комплексного дослідження жанру пісні в китайському кінематографі як цілісного художнього явища, у якому поєднуються музично-стильові, драматургічні та комунікативні аспекти. Недостатньо розкритими залишаються питання взаємодії пісні з візуальним рядом, її ролі у формуванні смислової перспективи кінематографічного наративу, а також механізмів інтеграції національної музичної традиції у глобальний культурний контекст.

Отже, актуалізується потреба у дослідженні жанру пісні в китайському кінематографі, як важливого чинника художньої комунікації та інтерпретації, що забезпечує цілісність аудіовізуального образу і відображає процеси культурної взаємодії та стильової трансформації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика функціонування музики в кінематографі активно досліджується у сучасному музикознавстві, де вона розглядається як важливий чинник наративної організації та емоційного впливу. Зокрема, К. Горбман (Горбман, 1987) трактує кіномузику як складник цілісної аудіовізуальної системи, що взаємодіє з візуальним рядом і формує смислову перспективу фільму. К. Каліняк (Каліняк, 2010) підкреслює її роль у характеристиці персонажів і структуруванні драматургії.

У вітчизняних дослідженнях А. Овсяннікова-Трель (Овсяннікова-Трель, 2016) та Л. Рязанцев (Рязанцев, 2017) розглядають музику і пісню як засоби художньої комунікації, здатні узагальнювати зміст і впливати на інтерпретацію подій. Водночас, ці праці не зосереджуються на специфіці функціонування пісні у національно-культурному контексті.

Важливе значення для осмислення китайської традиції мають праці Дж. Вітцлебена (Вітцлебен, 1995), який аналізує інтонаційно-ладові особливості китайської музики, та Е. Джонса (Джонс, 2001), що досліджує процеси синтезу традиційної і західної музичної мов у XX столітті. Проблеми становлення китайської кіномузики висвітлюють також Д. Лю та С. Чен (Лю, 2016; Чен, 2007), зосереджуючись на розвитку пісенності у шанхайському кінематографі 1930-х років.

Отже, попри наявність ґрунтовних досліджень окремих аспектів, жанр пісні в китайському кінематографі як цілісне художнє явище, що поєднує стильові, драматургічні та комунікативні функції, потребує подальшого комплексного вивчення.

Метою статті є виявлення стильових особливостей жанру пісні в китайському кінематографі та визначення його драматургічних і комунікативних функцій.

Виклад основного матеріалу. У системі художніх засобів кіномистецтва музика виконує не лише ілюстративну, а й смислотворчу функцію, виступаючи одним із ключових механізмів художньої комунікації. У сучасному музикознавстві кіномузика розглядається як невід'ємний компонент аудіовізуальної цілісності, що перебуває у постійній взаємодії з візуальним рядом, монтажем, акторською грою та звуковим середовищем. Як зазначає К. Горбман, музика у фільмі не існує автономно, а реалізує свій зміст у контексті екранного наративу, сприяючи розкриттю драматургії, формуванню емоційного тону та спрямуванню сприйняття глядача (Горбман, 1987). Саме завдяки цій взаємодії музика здатна підсилювати або модифікувати значення зображуваних подій, виступаючи своєрідним інтерпретаційним кодом кінематографічного тексту. Особливе місце в цій системі посідає вокальна музика, зокрема пісня, яка поєднує інто-

національний, словесний і емоційний рівні вираження. На відміну від інструментальної кіномузики, пісня завдяки тексту здатна безпосередньо вербалізувати зміст, конкретизувати психологічні стани персонажів та формувати чіткі смислові акценти. У кінематографі вона часто виконує функції емоційної характеристики, підсилення драматичної напруги, а також маркування сюжетних переходів і ключових подій (Каліняк, 2010). У цьому контексті вокальний компонент можна розглядати як специфічну форму внутрішнього монологу або узагальненого коментаря до екранної дії.

У китайському кінематографі жанр пісні набуває особливого значення, що зумовлено історично сформованою роллю вокальної традиції у культурі. Його специфіка полягає у поєднанні інтонаційних моделей традиційної музики (зокрема оперної та народнопісенної) з елементами західної гармонічної та формотворчої системи, що активно засвоювалися у процесі модернізації музичної культури. У результаті формується своєрідний синтетичний феномен, у якому пісня виступає не лише музичним номером, а й важливим носієм художнього змісту, здатним інтегрувати національну ідентичність у контекст кінематографічної мови.

Саме така синтетична природа жанру пісні зумовлює багатофункціональність її використання у кінематографі, передусім у площині драматургічної організації фільму, яка полягає у структуруванні кінематографічного наративу. У китайських фільмах пісенні епізоди нерідко виконують роль композиційних вузлів, маркуючи кульмінаційні моменти або забезпечуючи переходи між смисловими блоками. Така функція особливо виразно проявляється у ранньому періоді розвитку китайського звукового кіно, зокрема у шанхайському кінематографі 1930-х років, де пісня була одним із провідних елементів художньої організації фільму (Лю, 2016; Чен, 2007).

Окремої уваги заслуговує комунікативний аспект жанру пісні. У межах кінематографічного дискурсу вона виступає медіатором між екранним образом і глядачем, забезпечуючи емоційно-смисловий контакт. Водночас, комунікативна функція пісні не обмежується передачею емоційного стану персонажа, а реалізується як складний процес смислової інтерпретації, у якому поєднуються вербальний текст, музична інтонація та візуальний контекст. Саме завдяки такій багаторівневій взаємодії пісня здатна не лише супроводжувати події, а й задавати певну перспективу їхнього сприйняття, спрямовуючи увагу глядача та актуалізуючи приховані змістові пласти кінематографічного наративу.

Як зазначає А. Овсяннікова-Трель, кіномузика в цілому функціонує як важливий засіб художньої комунікації, що формує цілісність сприйняття аудіовізуального образу, інтегруючи емоційні, смислові та структурні компоненти фільму (Овсяннікова-Трель, 2016). У цьому контексті поєднання музики та слова створює умови для формування емпатійного зв'язку, що є особливо важливим у традиціях китайської культури, де вокальна виразність історично пов'язана з театральними та оперними практиками. Пісня в кіно постає як своєрідне продовження сценічної традиції, у якій голос виконує не лише естетичну, а й комунікативно-символічну функцію, виступаючи носієм культурно закріплених інтонаційних моделей і смислів.

Водночас, як підкреслює Л. Рязанцев, пісенні епізоди у кінематографі здатні виконувати роль узагальнюючих і коментуючих елементів, що виходять за межі безпосередньої дії та надають їй додаткового семантичного виміру (Рязанцев, 2017). Завдяки цьому вони не лише супроводжують візуальний ряд, а й беруть активну участь у формуванні смислової перспективи твору, впливаючи на інтерпретацію подій і образів.

Таким чином, пісня в кіно не лише доповнює зоровий ряд, а й активно формує сприйняття художнього змісту, виступаючи інструментом організації комунікативного простору фільму та забезпечуючи цілісність його емоційно-смислової структури.

Стильові особливості жанру пісні в китайському кінематографі формуються внаслідок складної та багаторівневої взаємодії різних культурних, історичних і музично-естетичних традицій. З одного боку, відчутним є глибинний вплив національної вокальної культури, зокрема традицій китайської опери та народнопісенної творчості. Це виявляється не лише в інтонаційній специфіці, а й у характері ладо-мелодичного мислення, заснованого на пентатоніці, варіантності мелодичного розвитку та орнаментальності звуковедення. Важливу роль відіграє також особлива вокальна манера, пов'язана з принципами декламаційності, пластичності фразування та тісного зв'язку музики зі словом, що історично склалися у традиційних театральних практиках (Вітцлебен, 1995).

Водночас, розвиток китайського кінематографа супроводжувався активним засвоєнням елементів європейської музичної мови, що зумовило появу нових стильових рис у жанрі пісні. Як зазначає Е. Джонс, становлення китайської популярної музики першої половини XX століття відбувалося в

умовах інтенсивної культурної взаємодії, унаслідок чого традиційні інтонаційні моделі поєднувалися із західними гармонічними та формотворчими принципами (Джонс, 2001). Йдеться про впровадження функціонально-гармонічного мислення, використання мажорно-мінорної системи, чітко структурованих форм (зокрема строфічної та куплетно-приспівної), а також про орієнтацію на певні канони західної вокальної виразності. У результаті цього відбувається своєрідна стилістична гібридизація, у якій традиційні інтонаційні моделі поєднуються з гармонічною насиченістю та формальною організованістю європейського зразка. Такий синтез не є механічним, а набуває органічного характеру, формуючи унікальний стиль вокальної кіномузики, що одночасно апелює до національної ідентичності та глобального культурного контексту.

У цьому контексті жанр пісні постає як динамічна, відкрита до трансформацій структура, здатна адаптуватися до змін історико-культурного середовища. Його розвиток варто розглядати не лише як еволюцію музичної форми, але й як процес поступового розширення функціонального поля у межах кінематографічного мистецтва. Якщо на ранніх етапах становлення кіно пісня виконувала переважно ілюстративну або декоративну функцію, підсилюючи емоційний фон окремих сцен, то з часом вона набуває значно складнішого змістового навантаження. Пісня стає важливим засобом характеристики персонажа, розкриття його внутрішнього світу, а також інструментом побудови драматургії, що здатен структурувати наратив і формувати смислові акценти.

Особливої ваги набуває комунікативний потенціал пісні, яка в межах кінематографічного дискурсу виконує функцію медіатора між екранним образом і глядачем. Завдяки синтезу музики і слова створюється особливий емоційно-смисловий простір, у якому відбувається встановлення емпатійного зв'язку. У цьому процесі пісня не лише супроводжує візуальний ряд, а й активно взаємодіє з ним, інтерпретуючи події, підкреслюючи їхню емоційну тональність або, навпаки, створюючи ефект смислового контрасту. Таким чином, вона виступає як засіб художньої комунікації, що інтегрує різні рівні сприйняття – аудіальний, візуальний та семантичний.

Таким чином, жанр пісні в китайському кінематографі функціонує як багатовимірне явище, у якому поєднуються музично-стильові характеристики, комунікативні механізми та драматургічні функції. Його специфіка визначається не лише синтезом національних традицій і запозичених елементів, а й здатністю до постійного оновлення та переосмислення власних художніх засобів. Це забезпечує пісні особливе місце у структурі кінематографічного твору, дозволяючи розглядати її як важливий чинник формування художнього змісту, інтерпретаційного поля та емоційно-смислової цілісності фільму.

Висновки. Отже, жанр пісні в китайському кінематографі є складним багатовимірним художнім явищем, яке формується на перетині музичних, культурних і медіальних практик. Його специфіка зумовлена органічним поєднанням традиційної китайської вокальної культури з елементами європейської музичної мови, що спричиняє формування стилістично гібридної моделі, у якій поєднуються пентатонічне інтонаційне мислення, декламаційність вокалу та функціонально-гармонічні принципи західної музики.

Доведено, що у структурі кінематографічного твору пісня виконує не лише ілюстративну, а й смислотворчу функцію, виступаючи важливим засобом драматургічної організації фільму. Вона здатна структурувати наратив, маркувати ключові етапи розвитку дії, поглиблювати характеристику персонажів та формувати емоційно-смислову цілісність аудіовізуального образу, що значною мірою визначає сприйняття фільму глядачем.

Визначено, що комунікативний потенціал пісні реалізується у процесі взаємодії музичного, вербального та візуального компонентів. У цьому контексті пісня постає як засіб інтерпретації подій, здатний задавати смислову перспективу сприйняття, актуалізувати приховані змістові пласти кінематографічного тексту та забезпечувати встановлення емпатійного зв'язку між екранним образом і глядачем.

Таким чином, жанр пісні в китайському кінематографі посідає особливе місце як інтегративний елемент художньої системи фільму. Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом конкретних зразків китайської кіномузики та виявленням індивідуально-авторських стратегій використання пісні у сучасному кінематографі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Овсяннікова-Трель А. Кіномузика у творчості сучасних українських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. № 2. С. 91–94.

2. Рязанцев Л. Роль пісні в українському фільмі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. № 37. С. 89–98.

3. Chen S. W. The music industry and popular song in 1930s Shanghai. Stirling : University of Stirling, 2007. 368 p.
4. Gorbman C. Unheard melodies: Narrative film music. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1987. 208 p.
5. Jones A. F. Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Durham : Duke University Press, 2001. 224 p.
6. Kalinak K. Film music: A very short introduction. Oxford : Oxford University Press, 2010. 160 p.
7. Liu D. The first wave: Chinese film music in the 1930s // Proceedings of the International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication. 2016. P. 150–154. DOI: 10.2991/icelaic-15.2016.125
8. Witzleben J. L. Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition. Kent : Kent State University Press, 1995. 282 p.

REFERENCES

1. Ovsiannikova-Trel A. (2016) Kinomuzyka u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv. [Film music in the works of contemporary Ukrainian composers] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2, 91–94. [in Ukrainian].
2. Riazantsev L. (2017) Rol pisni v ukrainskomu filmi. [The role of song in Ukrainian cinema] Visnyk KNUKiM. Seriia “Mystetstvoznavstvo”, 37, 89–98. [in Ukrainian].
3. Chen S. W. (2007) The music industry and popular song in 1930s Shanghai. Stirling: University of Stirling, 368.
4. Gorbman C. (1987) Unheard melodies: Narrative film music. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 208.
5. Jones A. F. (2001) Yellow music: Media culture and colonial modernity in the Chinese jazz age. Durham: Duke University Press, 224.
6. Kalinak K. (2010) Film music: A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 160.
7. Liu D. (2016) The first wave: Chinese film music in the 1930s. Proceedings of the International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication, 150–154. DOI: 10.2991/icelaic-15.2016.125
8. Witzleben J. L. (1995) Silk and bamboo music in Shanghai: The Jiangnan sizhu instrumental ensemble tradition. Kent: Kent State University Press, 282.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 378.147:793.3
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-33

Андрій ЯЦЕЛЕНКО,
orcid.org/0000-0002-2853-5440
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) andrii.yatselenko@lnu.edu.ua

Руслан КУНДИС,
orcid.org/0000-0002-6374-4811
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) ruslan.kundys@lnu.edu.ua

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З ХОРЕОГРАФІЇ В КЛАСИЧНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

У статті проаналізовано сучасні трансформаційні процеси у сфері вищої освіти, які відбуваються під впливом глобалізації, технологічних змін та геополітичних викликів. Особливу увагу приділено підготовці майбутніх фахівців з хореографії. Наголошено на необхідності модернізації освітніх підходів, орієнтованих на формування конкурентоспроможного людського капіталу, здатного пристосовуватися до нових умов, проявляти творче мислення й ефективно взаємодіяти у міждисциплінарному середовищі. Розглянуто вплив нормативних зрушень, таких як інтеграція спеціальності «Хореографія» до галузі «Перформативні мистецтва», що відкриває перспективи для синтезу мистецьких практик та пошуку інноваційних форм виконавчої діяльності.

Автори обґрунтовують важливість розвитку ключових компетентностей у майбутніх фахівців, підкреслюючи провідну роль когнітивного, креативного, мотиваційного та діяльнісного компонентів. Особливо виділено значення креативності як базової характеристики професійної діяльності педагога-хореографа, яка сприяє нестандартному мисленню, створенню нових художніх форм та реалізації творчого потенціалу. Мотивація розглядається як визначальний фактор ефективної професійної підготовки та особистісного саморозвитку.

У статті детально висвітлено специфіку практичної підготовки майбутніх хореографів із фокусом на розвиток навичок науково-дослідної роботи, педагогічної майстерності та постановчої діяльності. Наголошено на важливості комплексного підходу до навчання, що поєднує традиційні й інноваційні методи, спрямованого на збереження й розвиток національних хореографічних традицій у контексті сучасного мистецького середовища. Зроблено висновок про ключову роль міждисциплінарності освітніх програм і необхідність створення індивідуальних освітніх траєкторій для ефективної підготовки сучасних фахівців у галузі хореографії.

Ключові слова: *перформативне мистецтво, фахівець з хореографії, класичний університет, балетмейстер, викладач, мистецька освіта, танець, хореограф, хореографічне мистецтво.*

Andrii YATSELENKO,
orcid.org/0000-0002-2853-5440
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Direction and Choreography
Lviv Ivan Franko National University
(Lviv, Ukraine) andrii.yatselenko@lnu.edu.ua

Ruslan KUNDYS,
orcid.org/0000-0002-6374-4811
Candidate of Art,
Associate Professor at the Department of Directing and Choreography
Lviv Ivan Franko National University
(Lviv, Ukraine) ruslan.kundys@lnu.edu.ua

CURRENT TRENDS IN THE TRAINING OF SPECIALISTS IN CHOREOGRAPHY IN A CLASSICAL UNIVERSITY

The article analyzes modern transformation processes in the field of higher education, which are taking place under the influence of globalization, technological changes and geopolitical challenges. Particular attention is paid to the training of future specialists in choreography. The need to modernize educational approaches focused on the formation of competitive human capital capable of adapting to new conditions, showing creative thinking and effectively interacting in an interdisciplinary environment is emphasized. The impact of regulatory shifts, such as the integration of the specialty "Choreography" into the field of "Performing Arts", which opens up prospects for the synthesis of artistic practices and the search for innovative forms of performing activities, is considered.

The authors substantiate the importance of developing key competencies in future specialists, emphasizing the leading role of cognitive, creative, motivational and activity components. The importance of creativity as a basic characteristic of the professional activity of a teacher-choreographer is especially highlighted, which contributes to non-standard thinking, the creation of new artistic forms and the realization of creative potential. Motivation is considered as a determining factor of effective professional training and personal self-development.

The article highlights in detail the specifics of practical training of future choreographers with a focus on the development of skills in research work, pedagogical skills and directing activities. The importance of a comprehensive approach to training, combining traditional and innovative methods, aimed at preserving and developing national choreographic traditions in the context of the modern artistic environment is emphasized. The conclusion is made about the key role of interdisciplinarity of educational programs and the need to create individual educational trajectories for the effective training of modern specialists in the field of choreography.

Key words: *performing arts, choreography specialist, classical university, ballet master, teacher, art education, dance, choreographer, choreographic art.*

Постановка проблеми. Сучасні суспільні трансформації, спричинені глобалізаційними процесами, стрімким технологічним прогресом та сучасними геополітичними викликами, вимагають суттєвого оновлення системи вищої освіти, зокрема в аспекті підготовки спеціалістів у мистецьких галузях. Зростання конкуренції на ринку освітніх послуг, розширення можливостей для академічної мобільності та інтеграція до міжнародного освітнього простору ставлять перед закладами вищої освіти завдання реформування підходів до навчання майбутніх професіоналів.

Особливо гостро ці зміни відчуваються у сфері підготовки майбутніх хореографів, що пов'язано з адаптацією нормативно-правової бази й інтеграцією спеціальності «Хореографія» до галузі «Перформативні мистецтва». Це вимагає глибокого аналізу змісту освітніх програм, перегляду методів навчання та забезпечення гармонійного поєднання національних традицій з інноваційними підходами.

Водночас залишається актуальною проблема недостатньої розробленості ефективних засобів формування ключових компетентностей майбутніх педагогів-хореографів. Особливу увагу слід приділити розвитку основних складових професійної майстерності: когнітивного, креативного, мотиваційного та діяльнісного компонентів. Необхідно також активізувати дослідження питань розвитку креативності, мотивації та міждисциплінарної взаємодії як важливих елементів освітньої підготовки. У цьому контексті постає нагальна потреба вдосконалення теоретичних і методичних підходів до навчання майбутніх фахівців з хореографії в умовах сучасних освітніх і суспільних трансформацій.

Аналіз досліджень. Дослідницький аспект окресленої проблематики розкриває низка публі-

кацій С. Куценко (Куценко, 2013: 106–113), О. Плахотнюка (Плахотнюк, 2025: 303–305), В. Фрицюк, Є. Пахольчак та В. Фрицюка (Фрицюк, Пахольчук & Фрицюк, 2023: 77–84) та ін. У полі нашої уваги постають дисертаційні дослідження О. Таранцевої (Таранцева, 2002) та С. Твердохліб (Твердохліб, 2021), у яких активізовано науковий апарат в напрямку формування інтерпретаційної компетентності та фахових умінь щодо майбутніх учителів хореографії. Самостійна робота майбутнього магістра хореографії розкривається у методиці В. Каміна (Камін, 2020).

Відтак, дослідження даної проблематики постають актуальними у культурно-освітньому процесі сьогодення, вимагають нових обґрунтувань та дослідницьких догм.

Тому, **мета статті** полягає у теоретичному обґрунтуванні особливостей професійної підготовки майбутніх хореографів в умовах освітніх трансформацій та визначенні ключових компонентів їхньої професійної компетентності в контексті інтеграції до галузі перформативних мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Сучасні цивілізаційні процеси, що характеризуються динамічністю та багатовекторністю, формують нові вимоги до якості людського капіталу. Глобалізація вищої освіти, розширення академічної мобільності та поширення транскордонного навчання спонукають заклади вищої освіти (ЗВО) до пошуку стратегічних пріоритетів, враховуючи наслідки російсько-української війни та завдання сталого розвитку країни (Стратегія …).

Швидкі зміни, що відбуваються у суспільстві, технологіях, вимагають від фахівців як професійних, так і загальних компетентностей, зокрема здатності навчатися, критично та системно мислити, програмувати, працювати в умовах невизначеності, креативності, міжгалузевої комунікації, мультикультурності. Світовими трендами майбутнього є міждисциплінарність (мультидисциплінарність) освітніх і дослідницьких програм, свобода вибору і формування індивідуальної освітньої траєкторії (Стратегія …).

Освітній процес у класичному університеті спрямований на формування особистості, яка здатна творчо та на професійному рівні вирішувати освітні та виховні завдання, також особистості викладача, який вдало адаптується в умовах сьогодення, прагне до постійного пошуку нових форм і методів роботи, креативних ідей, інноваційних підходів.

Створення нової моделі педагогічної освіти є певним поворотним моментом у перезавантаженні процесу підготовки педагогів, внаслідок чого може розпочатися рух у кількох можливих, іноді кардинально протилежних напрямах.

30.08.2024 року була затверджена Постанова Кабінету Міністрів України №1021 «Про внесення змін до переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої та фахової передвищої освіти». Цією Постановою Міністерство освіти і науки України зобов'язало розробити і затвердити методичні рекомендації щодо відповідності освітніх програм спеціальностям, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти, та деталізованим галузям Міжнародної стандартної класифікації освіти ISCED-F 2013.

В даному документі відбулись суттєві зміни: галузь знань 02 «Культура і мистецтво» в галузь знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки», а спеціальність 024 «Хореографія» в спеціальність В6 «Перфомативне мистецтво». В освітній спільноті тривала дискусія щодо змін законодавства. До обговорення долучилися: офіс Президента України, комітети Верховної Ради України та народні депутати України, Кабінет Міністрів України, органи виконавчої влади та їхні структурні підрозділи, заклади вищої та фахової передвищої освіти, Національна академія наук, наукові установи, викладачі та наукові працівники. Враховуючи зміни до законодавства, сучасна вища хореографічна освіта в Україні надається спеціальністю В6 «Перформативні мистецтва» (спеціалізація «Хореографія»).

Своє бачення у публікаціях висвітлювали викладачі-науковці: Олександр Плахотнюк, Тетяна Луговенко та інші.

О. Плахотнюк зазначив, що «інтеграція у "Перформативні мистецтва" відкриває можливості для міждисциплінарної співпраці, наприклад, між театром, музикою, новими медіа та танцем, що відповідно вимагає оновлення підходів до викладання та виконавської практики. Об'єднання може стати відкриттям нових можливостей інновацій та поштовхом до створення нових форм виконавства, які поєднують рух, звук, медіа і текст» (Плахотнюк, 2025: 303–305).

Науковець відзначає певні інновації щодо «новітнього хореографа це розширення можливостей танцю через взаємодію з іншими мистецькими формами, переосмислення ролі танцю в сучасному мистецькому середовищі» (Плахотнюк, 2025: 303–305).

У своєму баченні, О. Плахотнюк наголошує: «Відкриті можливості формування нових форматів для артистів і глядачів. Інтеграція танцю до перформативних мистецтв може стати пози-

тивним кроком за умов збереження його унікальності. У цьому підході танець не втрачає своєї сутності, але отримує ширший контекст для розвитку. Тут важливо залишити фахові курси танцю як окремий блок у межах міждисциплінарної програми. Забезпечення вивчення класичних, народних українських форм танцю підтримка кращих традицій сформованої системи освіти у хореографічному мистецтві в рамках нової спеціальності» (Плахотнюк, 2025: 303–305).

Аналізуючи «Стратегію розвитку вищої освіти в Україні на 2021-2031 роки», приходимо до висновку, що швидкі зміни, які відбуваються у суспільстві, технологіях, знаннях, вимагатимуть у майбутньому від фахівців-хореографів здатності до пристосування, опанування нових навичок, креативності. У майбутніх структурах освітніх програм найбільш актуальним є набуття універсальних компетентностей: вміння вчитися, опрацьовувати інформацію, творчо мислити, швидко опановувати нові технології, здатність до критичного мислення та креативного підходу до завдань. Актуальності набувають також навички системного мислення, програмування, міжгалузевої комунікації, вміння працювати в умовах невизначеності, мультикультурність і володіння декількома мовами, мультифункціональність. Висока складність завдань майбутнього потребує від фахівців вміння концентруватися, управляти власними емоціями, підтримувати розумову та фізичну працездатність, планувати навантаження (Стратегія …).

З-поміж іншого, майбутні хореографи мають розуміти і вміти застосовувати на практиці сучасні стратегії збереження та примноження культурної спадщини у сфері хореографічного мистецтва; володіти принципами створення хореографічного твору, реалізуючи практичне втілення творчого задуму відповідно до особистісних якостей автора; мати навички використання традиційних та інноваційних методик викладання фахових дисциплін; аналізувати і оцінювати результати педагогічної, асистентсько-балетмейстерської, виконавської, організаційної діяльності; мати навички викладання фахових дисциплін, створення необхідного методичного забезпечення і підтримки навчання здобувачів освіти; знаходити оптимальні підходи до формування та розвитку творчої особистості; знаходити оптимальні виконавські прийоми для втілення хореографічного образу; вдосконалювати виконавські навички і прийоми в процесі підготовки та участі у фестивалях і конкурсах; розвивати комунікативні навички, креативну і позитивну атмосферу в колективі; мати навички управління мистецькими проектами, зокрема, здійснювати оцінки собівартості мистецького проекту, визначати потрібні ресурси, планувати основні види робіт тощо (Фрицюк, Пахольчак & Фрицюк, 2023: 77–84).

Перед сучасною мистецькою освітою гостро стоїть проблема знаходження шляхів активізації **пізнавальної** діяльності фахівців, підвищення їх зацікавленості, інтересу до вивчення надбань національного та європейського рівня, формування досвіду спілкування з перформативним мистецтвом, зокрема хореографією.

Пізнавальний (когнітивний) компонент пов’язаний із знаннями про сутність, види, функції та характеристики діяльності. На практиці **пізнавальний** компонент виражається через сукупність логічних і послідовних дій із оперування інформацією. Знання, вміння і навички різнобічні та багатоаспектні. По-перше, вони пов’язані з інтерпретацією як хореографічним явищем, що охоплює знання з дисциплін хореографічного циклу, художньо-творчі уміння та сценічно-виконавські навички. По-друге, знання, уміння і навички пов’язані з психолого-педагогічною діяльністю. По-третє, учитель хореографії повинен досконало володіти методикою викладання хореографічних дисциплін. Отже, хореографічні, психолого-педагогічні та методичні знання є основою пізнавального компоненту та передумовою успішного формування компетентності майбутніх учителів хореографії (Твердохліб, 2021: 57).

О. Таранцева зазначає, що стан сучасної освіти вимагає творчої активізації навчального процесу, стає очевидною необхідність удосконалення викладання спеціальних дисциплін, упровадження технологій, які сприяють підвищенню ролі наукового аналізу освітнього процесу; його науково-методичного забезпечення, виявлення творчого потенціалу в навчальному процесі (Таранцева, 2002: 2).

При цьому, навчальний процес базується на ключових освітніх компетенціях: вивчати, шукати, думати, співробітничати, братися за справу, адаптуватись у виробничих умовах тощо.

Аналіз переліку компетентностей свідчить про їхню **креативну** спрямованість. До власне **креативних** компетентностей належать: «уміти здобувати користь із досвіду», «уміти вирішувати проблеми», «організовувати взаємозв'язок минулих і дійсних подій», «уміти знаходити нові рішення» тощо (Камін, 2020).

На думку вчених, креативність – це:

– здатність особистості до нестандартного, нешаблонного, конструктивного мислення і пове-

дінки, творчо ставитися до своєї професійної діяльності;

– здатність особистості виходити за межі заданої ситуації, приймати оригінальні, нестандартні та ефективні рішення, створювати оригінальні цінності; наявність креативного потенціалу є обов'язковою характеристикою представника педагогічної професії;

– визначальна якість творчої особистості, яка, з одного боку, виступає важливою характеристикою діяльності, умовою і її результатом, а з іншого це цілісна особистісна якість, яка є системоутворюючою ланкою в структурі професіоналізму вчителя (Павленко, 2016).

Для ознайомлення здобувачів із теоретичними концепціями креативності, практичними формами та методами виявлення, розвитку і впровадження індивідуальної та колективної форм креативності в культурні індустрії в Інституті практичної культурології та арт-менеджменту Національної Академії керівних кадрів культури та мистецтв розроблена робоча навчальна програма навчальної дисципліни «Теорія і практика креативності».

Основними завданнями якої є:

– опанувати теоретичні засади з теорій креативності;

– набути знань і вмінь із виявлення та розвитку індивідуальної та колективної креативності;

– оволодіти практиками креативного лідерства та мотивації;

– опанувати методи та техніки формування креативного простору застосовуючи практики хореографічного мистецтва з урахуванням індивідуальних і колективних потреб усіх зацікавлених стейкхолдерів культурних, мистецьких трансформацій;

– набути знань з організаційно-правових форм функціонування креативних індустрій у сфері культури і мистецтва (Копієвська, 2023).

Отже, **креативний** компонент компетентності визначається у процесі створення майбутніми учителями хореографічних екзерсисів, етюдів та композицій. Він характеризується розвитком творчої уяви, етичних вподобань, імпровізаційної варіативності, мистецького світобачення (Твердохліб, 2021: 57).

Особливо сьогодні актуальною постає проблема розвитку **мотивації** майбутніх фахівців з хореографії в мистецькому освітньому середовищі класичного університету. Мотивація займає вагоме місце в структурі поведінки особистості і є одним з основних понять, яке використовується для пояснення рушійних сил, діяльності. А також відіграє особливу роль в становленні майбутнього вчителя хореографії, оскільки студент може володіти необхідними знаннями, уміннями і навичками, але не проявляти їх. Мотивовані студенти найбільш послідовні і наполегливі. Позитивні мотиви, сполучені з високим рівнем креативності, забезпечують оптимальний результат педагогічної діяльності. Для таких студентів характерний пошук інноваційних форм і методів роботи, осмислення своєї діяльності (Куценко, 2013).

Тему розвитку мотивації в майбутніх фахівців з хореографії аналізували і досліджували науковці, викладачі фахових дисциплін, керівники хореографічних колективів. Професор В. Семиченко вважає, що стратегічною метою системи професійної підготовки педагогічних працівників, у тому числі, фахівців з хореографії, є забезпечення умов для їхнього неперервного особистісного й професійного розвитку, формування потреби в саморозвитку. На думку науковиці, це можна досягнути через: реалізацію системи тактичної мети; розроблення й впровадження системи соціальних стимулів, що сприятимуть актуалізації потреби у фаховому зростанні, особистісному та професійному розвитку й саморозвитку, неперервному підвищенні професіоналізму педагогів; розроблення технології навчання дорослих у системі післядипломної освіти; підвищення уваги до проблеми особистісного розвитку педагогічних працівників, створення умов для оптимізації й гармонізації тенденцій особистісного й професійного вдосконалення (Семиченко, 2010: 54).

Процес втілення творчих ідей на сценічному просторі реалізується через діяльнісний (практичний) компонент, який містить навички та прийоми організації постановчої діяльності, сценічно-виконавські уміння, педагогічну майстерність, уміння роботи з хореографічним колективом. Важливим для майбутніх учителів хореографії є педагогічний такт, який уможливлює наповнення свідомості учнів певними хореографічними образами (Семиченко, 2010: 58).

Метою практики є: формування у здобувачів системних знань і компетенцій у питаннях набуття досвіду науково-дослідної, теоретичної та балетмейстерської роботи; формування індивідуального науково-творчого стилю балетмейстерсько-постановочної діяльності, потреби в самоосвіті; удосконалення професійного, виконавського та педагогічного спілкування з учасниками колективу та здобувачами щодо постановки хореографічного твору; формування вмінь щодо упорядкування фактів, класифікації та висновків у процесі науково-дослідної роботи; формування особливості авторського творчого мислення у створенні

хореографічної композиції, сюїти, вистави та їх теоретичної основи. Завданнями практики є:

– перевірка професійної готовності майбутнього фахівця до науково-дослідної роботи;

– здатність здійснювати дослідницьку діяльність у сфері хореографії;

– вміти організовувати колективну діяльність задля реалізації творчих планів;

– застосовувати новітні методики та технології для втілення творчих проєктів;

– креативно підходити до обрання та втілення теми хореографічної постановки, її реалізації та теоретичного обґрунтування;

– удосконалення науково-дослідної діяльності майбутнього фахівця;

– вміння презентувати авторські творчі та наукові досягнення, використовуючи різноманітні комунікаційні технології;

– реалізовувати балетмейстерський твір-від задуму до сценічного втілення (Максименко, Ткаченко, Омельченко & Омельяненко, 2023)/

Отже, під час навчання майбутніх фахівців з хореографії виділимо чотири компонента: **когнітивний** (пізнавальний) компонент, пов'язаний із знаннями про сутність, види, функції та характеристики інтерпретаційної діяльності; **креативний** компонент визначається у процесі створення майбутніми учителями хореографічних екзерсисів, етюдів та композицій; **мотиваційний** компонент заохочує педагога-балетмейстера до творчого пошуку, визначаючи його ціннісну орієнтацію, естетичні вподобання, моральну наповненість; **діяльнісний або практичний** компонент, який містить навички та прийоми організації постановчої діяльності, сценічно-виконавські уміння, педагогічну майстерність, уміння роботи з хореографічним колективом [10, с. 3].

Висновок. Таким чином, реформування системи підготовки хореографів вимагає органічного поєднання спеціалізованих фахових навичок із широкими міждисциплінарними компетенціями. Перехід до галузі «Перформативні мистецтва» стимулює розвиток універсального фахівця, здатного до інтеграції танцю з іншими видами мистецтва. Ключовим вектором подальшого розвитку хореографічної освіти має стати посилення індивідуалізації навчання, що дозволить майбутньому фахівцю самостійно моделювати персональний шлях професійного зростання через синтез традицій, науки та інновацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Камін В. Методика викладання хореографічних дисциплін : методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 024 «Хореографія». Київ : НАКККіМ, 2020. 23 с.

2. Копієвська О. Робоча програма навчальної дисципліни для здобувачів вищої освіти «Теорія і практика креативності». Інститут практичної культурології та арт-менеджменту. Київ : НАКККіМ, 2023. 29 с.

3. Куценко С. Позитивна мотивація майбутнього вчителя хореографії в процесі формування його творчого потенціалу засобами народно-сценічного танцю. *Нові технології навчання: науково-методичний збірник*. Київ, 2013. Вип. 76. С. 106–113.

4. Максименко А., Ткаченко І., Омельченко З., Омельяненко К. Наскрізна програма практики. Суми, 2023. URL: https://art.sspu.edu.ua/images/2024/docs/kh-sport/naskrizna_programa_praktiki_specialnist_024_horeog_fa71a.pdf (дата звернення 20.03.2026)

5. Павленко В. Креативність: сутнісна характеристика поняття. *Креативна педагогіка: наук.-метод. журнал.* Житомир, 2016. Вип. 11. С. 120–131.

6. Плахотнюк О. Перформативні мистецтва та хореографія системі вищої освіти України. *Культура і мистецтво*. 2025. С. 303–305.

7. Семиченко В. Проблема особистісного розвитку і саморозвитку у в контексті неперервної професійної освіти. *Педагогіка і психологія*. 2010. Вип. № 2 (67). С. 46–57.

8. Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки. URL: https://mon.gov.ua/osvita-2/vishcha-osvita-osvita-doroslikh/strategiya-rozvitkuvishchoi-osviti-v-ukraini-na-2022-2032-rok

9. Таранцева О. Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю : автореф. дис. … канд. пед. наук. Київ, 2002. 20 с.

10. Твердохліб С. Формування інтерпретаційної компетентності майбутніх учителів хореографії в процесі фахової підготовки : дис. … д-ра філософії. Кропивницький, 2021. 290 с.

11. Фрицюк В., Пахольчак Є., Фрицюк В. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць*. Київ, 2023. Вип. 29. С. 77–84.

REFERENCES

1. Kamin, V. (2020). *Metodyka vykladannia khoreohrafichnykh dystsyplin* [Methodology of teaching choreographic disciplines]: *metodychni rekomendatsii dlia samostiinoi roboty zdobuvachiv osvitnoho stupenia «Mahistr» spetsialnosti 024 «Khoreohrafiia».* Kyiv : NAKKKiM. 23 s. [in Ukrainian].

2. Kopiievska, O (2023). *Robocha prohrama navchalnoi dystsypliny dlia zdobuvachiv vyshchoi osvity «Teoriia i praktyka kreatyvnosti»* [Working program of the academic discipline for higher education students «Theory and practice of creativity»]. *Instytut praktychnoi kulturolohii ta art-menedzhmentu.* Kyiv : NAKKKiM. 29 s. [in Ukrainian].

3. Kutsenko, S. (2013). *Pozytyvna motyvatsiia maibutnoho vchytelia khoreohrafii v protsesi formuvannia yoho tvorchoho potentsialu zasobamy narodno-stsenichnoho tantsiu* [Positive motivation of a future choreography teacher in the process of forming his creative potential by means of folk stage dance]. *Novi tekhnolohii navchannia: naukovo-metodychnyi zbirnyk.* Kyiv. Vyp. 76. Pp. 106–113. [in Ukrainian].

4. Maksymenko, A., Tkachenko, I., Omelchenko, Z. & Omelianenko, K. (2023). *Naskrizna prohrama praktyky* [Cross-cutting program of practice]. Sumy. URL: https://art.sspu.edu.ua/images/2024/docs/kh-sport/naskrizna_programa_praktiki_specialnist_024_horeog_fa71a.pdf (data zvernennia 20.03.2026) [in Ukrainian].

5. Pavlenko, V. (2016). *Kreatyvnist: sutnisna kharakterystyka poniattia* [Creativity: essential characteristics of the concept]. *Kreatyvna pedahohika: nauk.-metod. zhurnal.* Zhytomyr. Vyp. 11. Pp. 120–131. [in Ukrainian].

6. Plakhotniuk, O. (2025). *Performatyvni mystetstva ta khoreohrafiia systemi vyshchoi osvity Ukrainy* [Performing arts and choreography in the higher education system of Ukraine.]. *Kultura i mystetstvo.* 2025. Pp. 303–305. [in Ukrainian].

7. Semychenko, V. (2010). *Problema osobystisnoho rozvytku i samorozvytku u v konteksti neperervnoi profesiinoi osvity* [The problem of personal development and self-development in the context of continuous professional education]. *Pedahohika i psykholohiia.* Vyp. № 2 (67). Pp. 46–57. [in Ukrainian].

8. *Stratehiia rozvytku vyshchoi osvity v Ukraini na 2022–2032 roky* [Strategy for the development of higher education in Ukraine for 2022–2032.]. URL: https://mon.gov.ua/osvita-2/vishcha-osvita-ta-osvita-doroslikh/strategiya-rozvitkuvishchoi-osviti-v-ukraini-na-2022-2032-rok [in Ukrainian].

9. Tarantseva, O. (2002). *Formuvannia fakhovykh umin maibutnikh uchyteliv khoreohrafii zasobamy ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Formation of professional skills of future choreography teachers using Ukrainian folk dance] : *avtoref. dys. ... kand. ped. nauk.* Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].

10. Tverdokhlib, S. (2021). *Formuvannia interpretatsiinoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv khoreohrafii v protsesi fakhovoi pidhotovky* [Formation of interpretive competence of future choreography teachers in the process of professional training] : *dys. ... d-ra filosofii.* Kropyvnytskyi, 2021. 290 s. [in Ukrainian].

11. Frytsiuk, V., Pakholchak, Ye. & Frytsiuk, V. (2023). *Rozvytok motyvatsii profesiinoho samorozvytku maibutnikh bakalavriv khoreohrafii v osvitnomu seredovyshchi zakladu vyshchoi osvity* [Development of motivation for professional self-development of future choreography bachelors in the educational environment of a higher education institution.]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriia 14 : Teoriia i metodyka mystetskoi osvity : zb. nauk. prats.* Kyiv. Vyp. 29. Pp. 77–84. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82-312.1+821.161.2 Роздобудько
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-34

Надія ПАВЛЮК,
orcid.org/0000-0001-7170-5743
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української на зарубіжної літератур
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
(Одеса, Україна) pavlyuknadya@gmail.com

ФУНКЦІОНАЛЬНА БАГАТОВИМІРНІСТЬ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ПРОЗІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

У статті здійснено комплексний аналіз інтертекстуальності як поліфункціонального явища у прозі Ірен Роздобудько. Розглянуто теоретичні засади поняття інтертекстуальності, окреслено основні підходи до його тлумачення в сучасному літературознавстві. Особливу увагу приділено виявленню специфіки реалізації міжтекстових зв'язків у постмодерному художньому дискурсі письменниці.

Дослідження засвідчує, що інтертекстуальність у прозі Ірен Роздобудько функціонує як свідома авторська стратегія, спрямована на активізацію читацького сприйняття та формування багаторівневого смислового простору твору. Виявлено, що інтертекст реалізується на різних рівнях – літературному, символічному, жанровому, соціокультурному та метатекстуальному – і виконує низку важливих функцій: смислотворчу, інтерпретаційну, композиційну, культурологічну та психологічну.

У процесі аналізу романів «Ранковий прибиральник», «Шості двері», «Останній діамант міледі» та «Дві хвилини правди» простежено різні форми інтертекстуальних зв'язків, зокрема алюзії, ремінісценції, культурні коди та діалог із класичною літературною традицією. З'ясовано, що авторка не обмежується механічним запозиченням відомих сюжетів і образів, а здійснює їхнє творче переосмислення, надаючи нових смислових акцентів у контексті сучасної української дійсності.

Доведено, що інтертекстуальність у прозі Ірен Роздобудько забезпечує відкритість тексту до різних інтерпретацій, сприяє поглибленню психологізму, розкриттю проблеми ідентичності та формуванню складної системи художніх смислів. Таким чином, інтертекст постає як важливий інструмент моделювання авторського світогляду та організації художнього простору твору.

Ключові слова: *інтертекстуальність, поліфункціональність, постмодернізм, художній текст, алюзія, культурний код, ідентичність, Ірен Роздобудько.*

Nadiya PAVLIUK,
orcid.org/0000-0001-7170-5743
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Ukrainian and World Literatures
South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushinsky
(Odesa, Ukraine) pavlyuknadya@gmail.com

FUNCTIONAL MULTIDIMENSIONALITY OF INTERTEXTUALITY IN THE PROSE OF IREN ROZDOBUDKO

The article provides a comprehensive analysis of intertextuality as a multifunctional phenomenon in the prose of Iren Rozdobudko. The theoretical foundations of the concept of intertextuality are examined, and the main approaches to its interpretation in contemporary literary studies are outlined. Particular attention is paid to identifying the specific features of intertextual relations within the postmodern artistic discourse of the writer.

The study demonstrates that intertextuality in I. Rozdobudko's prose functions as a deliberate authorial strategy aimed at activating the reader's perception and constructing a multilayered semantic space of the text. It is established that intertext operates on multiple levels – literary, symbolic, genre, socio-cultural, and metatextual – and performs a number of important functions, including meaning-making, interpretative, compositional, cultural, and psychological ones.

Through the analysis of the novels «The Morning Cleaner», «The Sixth Door», «The Last Diamond of Milady», and «Two Minutes of Truth», various forms of intertextual connections are identified, such as allusions, reminiscences, cultural codes, and dialogue with classical literary tradition. It is emphasized that the author does not merely reproduce

well-known plots and images but creatively reinterprets them, enriching them with new meanings within the context of contemporary Ukrainian reality.

The research proves that intertextuality in Rozdobudko's prose ensures the openness of the text to multiple interpretations, deepens its psychological dimension, reveals the problem of identity, and contributes to the formation of a complex system of artistic meanings. Thus, intertext emerges as an essential tool for modeling the author's worldview and structuring the artistic space of the literary work.

Key words: *intertextuality, multifunctionality, postmodernism, literary text, allusion, cultural code, identity, Iren Rozdobudko.*

Постановка проблеми. Відкритий характер художнього тексту зумовлює його активну взаємодію з іншими текстами культури, що безпосередньо реалізується через систему цитат, алюзій, епіграфів, ремінісценцій та інших міжтекстових включень, які формують інтертекстуальне поле художнього твору. Осмислення поняття інтертекстуальності, його змістового наповнення, а також типології інтертекстуальних зв'язків і відношень перебуває у фокусі наукових зацікавлень як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників, зокрема Л. Біловус, Ж. Женетта, Н. Корабльової, Ю. Крістевої, З. Мітосек тощо.

Загальноприйнятою є позиція, згідно з якою термін «інтертекстуальність» було введено в науковий обіг дослідницею Ю. Крістевою у процесі теоретичного осмислення та синтезу ідей структурної семіотики Ф. де Соссюра й концепції діалогізму М. Бахтіна, що, у свою чергу, дало змогу розглядати художній текст як результат постійного діалогу з іншими текстами.

Твердження дослідниці Н. Корабльової з приводу того, що інтертекстуальність – це «сітка відношень, що встановлюються між створюваним текстом чи текстом, що сприймається, та іншими текстами» (Корабльова, 1999: 2), науковця Л. Сокол, як присутності «…у письмовому тексті великої кількості раніше створених текстів, які можуть існувати й поза волею автора» (Сокол, 2002: 79) тощо ґрунтуються на концепції інтертекстуальності французького ученого Р. Барта, який дотримується думки, що кожний текст виступає як інтертекст, а інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах, бо завжди до тексту й навколо нього існує мова (Барт, 1996). Отже, інтертекстуальність постає як складне й багатовимірне явище, сутність якого полягає у взаємодії численних різноманітних текстів, що переплітаються між собою на експліцитному та імпліцитному рівнях. Вона відображає діалог культур, епох і авторських свідомостей, завдяки чому кожен окремий текст набуває додаткових смислових відтінків і глибшого інтерпретаційного потенціалу.

«Інтертекстуальність завжди була важливим інструментом у літературній творчості, але її форми та функції значно еволюціонували з часом. Від класичних алюзій на біблійні тексти та народну творчість до сучасних інтеграцій попкультури та цифрових технологій – українська література демонструє здатність адаптуватися до нових культурних реалій, зберігаючи при цьому свою унікальну ідентичність» (Чернявська, 2025: 232). Для постмодерної літератури міжтекстова взаємодія є однією з провідних художніх стратегій, що визначає специфіку її поетики та світоглядних засад митця.

У контексті постмодернізму творить Ірен Роздобудько – сучасна українська письменниця, прозі якої притаманна виразна інтертекстуальність як одна з ключових художніх домінант її ідіостилю, суперечливість світоглядно-філософських ідей, еклектизм, переплетіння багатьох традиційних жанрових різновидів, стирання меж між реальністю та ілюзією, карнавалізація, ідея маски та феномен гри (Павлюк, 2025).

Аналіз досліджень. Різноманітні аспекти творчого доробку Ірен Роздобудько стали предметом наукового зацікавлення таких дослідників, як Я. Голобородько, Н. Герасименко, Ю. Соколовська, О. Яценко тощо, які у своїх працях зосередилися на аналізі її прозового дискурсу в межах проблематики сучасної масової літератури.

Мета статті – дослідження особливостей поліфункціональності інтертекстуальності постмодерного дискурсу І. Роздобудько.

Виклад основного матеріалу. Сучасна українська література постає як складний і багатовимірний культурний простір, у межах якого взаємодіють різноманітні культурні коди, історичні контексти та філософські моделі осмислення дійсності, що у своїй сукупності відображають динаміку суспільних процесів і трансформацію національної свідомості.

«Інтертекстуальна властивість сьогодні стала принципом мистецтва» (Бровко, 2011: 7), враховуючи який «сучасні українські письменниці активно використовують прийом інтертекстуальності, як прийом для переосмислення класичних сюжетів, міфів та культурних стереотипів, надаючи їм нове значення з позиції жіночого досвіду» (Оріненко, 2024: 55). У зв'язку з цим інтертек-

стуальні елементи в художньому творі формують своєрідний ігровий простір взаємодії між автором і читачем, активізуючи процес інтерпретації та розширюючи поле смислових значень художнього тексту.

У прозі Ірен Роздобудько інтертекстуальність виступає свідомою авторською стратегією, що спрямована на активізацію читацького досвіду. У романах письменниці інтертекст реалізується на кількох рівнях: літературному, символічному, жанровому, соціокультурному та метатекстуальному й виконує важливі смислотворчі, інтерпретаційні, композиційні та культурологічні функції. Звернення до відомих сюжетів, архетипних образів, жанрових моделей не має характеру прямого наслідування, а слугує засобом переосмислення традиції в контексті сучасної української дійсності.

Так, виразним інтертекстуальним тлом роману Ірен Роздобудько «Ранковий прибиральник» є творчість Франца Кафки, зокрема його трактування концепту «маленької людини» як істоти, відчуженої, знеособленої та позбавленої голосу в соціальній системі. Кафкіанський інтертекст у творі письменниці реалізується не через прямі цитати, а через модель героя, тип мислення та атмосферу екзистенційної тривоги. Дійсно, герой роману Ірен Роздобудько – дуже самотній, має тонку ліричну душу та тонко відчуває запахи та звуки. Чоловік має суто жіночу професію: «Я – «покоївка», а точніше – ранковий прибиральник. Моя робота доволі бридка: вранці я прибираю кімнати клієнтів. І все-таки я жахливо боюся її втратити» (Роздобудько, 2007: 6). Саме ця робота давала чоловікові змогу жити далі. Образ героя подається ніби у роздвоєному ракурсі. Михайло в Києві і Майк на острові Мальта, куди він свідомо тікає, – це зовсім різні дві людини. У першу чергу, це проявляється в його вчинках, поведінці, в манері тримати себе в різних життєвих ситуаціях. Це освічений, розумний, активний чоловік, який постійно перебував у пошуках себе і кращого життя. Однак, як і герої Ф. Кафки – Йозеф К. («Процес») чи Ґреґор Замза («Перевтілення»), – прибиральник у І. Роздобудько є людиною «другого плану», чия присутність у світі начебто необхідна, але водночас непомітна. Його існування визначається не особистими прагненнями, а функцією, яку він виконує для інших. Ця функціональність перетворює героя на частину безособової системи, що перегукується з кафкіанським баченням абсурдного світу. Так, спочатку протагоніст «…брав участь у мітингах, намагався організувати свій бізнес» (Роздобудько, 2007: 1), але так як не було підтримки з боку дружини, порозуміння в родині, то «…випадкові зв'язки, джаз, чужі компанії, суворий мордобій» стали тим, від чого він хотів втекти (Роздобудько, 2007: 86).

У романі «Ранковий прибиральник» ключовим є мотив невидимості персонажа. Михайло, як і персонажі творів Ф. Кафки, існує в реальності, де його не помічають, але очікують від нього бездоганного виконання ролі: «Я був потрібен лише тоді, коли мене не бачили» (Роздобудько, 2007: 17). Можна сказати, що його особистість розчиняється в абсурдному механізмі повсякденності: «Я повинен працювати, їсти, спати, дивитися телевізор, справно оплачувати свій побут» (Роздобудько, 2007: 25). Подібно до Ґреґора Замзи, герой твору Ірен Роздобудько переживає внутрішню метаморфозу, яка не має зовнішнього фантастичного вияву, але є не менш драматичною. Саме тому на острові Мальта Михайло – це вже не Михайло, а Майк. Адже зі зміною імені, зміною оточення – змінюється і сама людина. Ось як про це думає сам протагоніст: «Моє життя на острові здалося мені нереальним, потойбічним…» (Роздобудько, 2007: 8). Однак, якщо у Ф. Кафки «маленька людина», «…яка увібрала в себе самотність автора і стала метафорою його сучасника, пригніченого соціальним становищем, конфліктами в родині, відчуттям самотності і незахищеності» (Буй, 2018: 25), зазвичай приречена, то в «Ранковому прибиральнику» внутрішня рефлексія героя відкриває можливість самопізнання й морального опору.

Таким чином, авторка не відтворює художній світ тотальної ізоляції протагоністів творів Ф. Кафки буквально, а вступає з ним у діалог, пропонуючи сучасну українську інтерпретацію теми людської гідності. Інтертекст творів Ф. Кафки у романі «Ранковий прибиральник» виконує філософсько-екзистенційну функцію, поглиблює образ головного героя та вписує прозу письменниці в європейську традицію осмислення феномену «маленької людини».

Окрему групу інтертекстуальних зв'язків у романі Ірен Роздобудько «Шості двері» становить алюзія – «художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, покликаного розгадати закодований зміст» (Літературознавчий словник-довідник, 2007: 29-30). Функцію наслідуваного елементу може виконувати сюжет, образ, мотив іншого тексту. Тож, алюзія виступає прихованим відсиланням до певного твору мистецтва чи культурного контексту.

Так, у романі І. Роздобудько «Шості двері» простежується алюзія на твір Льюїса Керрола

«Аліса в Країні чудес». Варто зазначити, що цей інтертекст не є прямим цитуванням, а реалізується через структуру простору, мотив переходу та зміну логіки реальності. В аналізованому художньому тексті письменниця майстерно експериментує з оповідною манерою, зміщуючи події у часі й просторі, а також створюючи несподівані переходи від реального до віртуального. Авторка акцентує увагу на символічному образі дверей, який символізує шлях до духовного відродження, до нового життя. У свідомості Анни-Марії двері функціонують як метафора повернення до умовно ідеального середовища, позначеного відчуттями радості, гармонії та любові.

У романі І. Роздобудько наявні казкові елементи, які пов'язані з перебуванням Анни-Марії у віртуальному просторі. Потрапляючи до цього виміру, героїня переживає досвід, подібний до входження в казкову реальність, що типологічно перегукується з образом Аліси з твору Л. Керрола. Так, за першими Дверима, опинившись в човнику серед дивовижної річки, дівчина «...опустила в неї руку, і тої ж миті розчепірені пальці перетворилися на льодяники: великий – барбарисовий, вказівний – дюшес, середній – м'ятний, безіменний – лимонний, мізинець – абрикосовий» (Роздобудько, 2008: 10). Тут Анна-Марія зустріла незвичайних мешканців острова – дитинча Букарбона, Бульбашкового Ме, у якого «...чотири хвостики і на кінці кожного – лампочка» (Роздобудько, 2008: 11), Тилілу та Ліліта, які схожі «...на пісочний годинник» (Роздобудько, 2008: 12). За другими віртуальними Дверима головна героїня потрапляє в ляльковий світ країни Великої Підваннії, де вона спочатку побувала на балу з кавалером Стрибунцем, а потім відправилася на розшуки однієї з ляльок в країну Міжстінію. Такі казкові мотиви тісно корелюють зі спогадами про раннє дитинство Анни-Марії, виконуючи функцію актуалізації підсвідомих переживань і внутрішніх потреб героїні. Використання казкових елементів сприяє поглибленню психологізму твору та формує багатовимірний художній простір роману.

Шлях героїні постає як складний процес внутрішньої самовтрати. Йдеться не стільки про втрату душі, скільки про порушення гармонійної цілісності особистості, унаслідок чого дівчина втрачає власну ідентичність. У творі чітко окреслено екзистенційну модель її буття, що реалізується через екзистенціали байдужості, покинутості та страху, які визначають її внутрішній стан і життєву позицію. Анна-Марія час від часу думає про смерть, вона неодноразово хотіла покінчити життя самогубством, тому що вірила в життя за Дверима. То Анна-Марія «…купує пляшку горілки… Залишається тільки знайти нормальний під'їзд, дочекатися ночі…» (Роздобудько, 2008: 72), то наковталася пігулок, бо їй «просто хотілося піти…» (Роздобудько, 2008: 149). Жінка постійно розмірковує над призначенням людини у цьому світі: «щасливі ті, хто живе, усвідомлюючи цей сенс, і взагалі – важливість свого існування...» (Роздобудько, 2008: 86). Незадоволення особистісною реалізацією змушує Анну-Марію до самоідентифікації, тобто відновлення власного існування, намагання зберегти свою цілісність, духовну сутність. Коли спроби суїциду зазнали краху, вона все-таки усвідомлює, що не може просто так безслідно зникнути, нічого не залишивши після себе.

Як і в Л. Керрола, простір роману І. Роздобудько вибудовується за принципом лабіринту, де кожні двері відкривають новий рівень пізнання, але водночас руйнують попередні уявлення героїні про світ. Мотив дверей у «Шостих дверях» перегукується з епізодами твору англійського письменника, де Аліса постійно стикається із замкненими або надто малими дверима, що символізують межу між раціональним і абсурдним. У І. Роздобудько цей інтертекст набуває психологічного виміру, адже «авторка, майже відкинувши всі зовнішні чинники, ніби пропонує читачеві подорож душею (чи мозковими звивинами) персонажів» (Герасименко, 2007: 226). У зв'язку з цим перехід через «шості двері» означає не фантастичну пригоду, а радикальну внутрішню трансформацію, у результаті якої Анна-Марія знайшла сенс свого життя.

У романі «Останній діамант міледі» інтертекстуальність набуває виразного історико-літературного характеру. Апеляція до образу міледі де Вінтер з романів О. Дюма створює ефект діалогу з класикою, у межах якого переосмислюється традиційний образ фатальної жінки. Таким чином, інтертекст стає засобом інтерпретації та актуалізації класичного сюжету. І. Роздобудько майстерно не тільки вводить у контекст твору легенду про графиню Жанна де Ла Фарре, яка стала прототипом леді Вінтер у «Мушкетерах» О. Дюма, а й веде «неприховану полеміку з автором «трьох мушкетерів»…» (Соколовська, 2018: 176). Мисткиня «…незвично переінтерпретовує замисел, фабулу, персонажну систему твору, де ворогом номер 1 виступає не жінка-авантюристка, злочинниця та інтриганка графиня де Ла Фер, як у автора первинного роману, а підступна четвірка чоловіків, імена яких Ірен Роздобудько вміло обігрує: Жан Дартов, Семен Антонесов, Вадим Портянко та

Ярик Араменко» (Соколовська, 2018: 176). Письменниця продовжує свою гру, створюючи інтертекстуальний роман, у якому акцент зроблено на реабілітації образу жінки (Павлюк, 2025). «Саме тому Ірен Роздобудько досить кардинально змінює ракурс позитивного героя – авторка наділяє образ леді Вінтер найпривабливішими рисами, нащадком якої в романі виступає Жанна Фарчук – така ж смілива і схильна до авантюр» (Соколовська, 2018: 176).

У романі І. Роздобудько образ міледі функціонує як культурний код, що активує у свідомості читача асоціації з героїнею твору О. Дюма. Звернення до цього образу надає образу жінки рис фатальності, внутрішньої сили та прихованої травматичності, адже, захопившись грою в слідчого, героїня вже не спроможна «…відмовитися від наркотичних викидів адреналіну…» (Роздобудько, 2007: 87), і саме це стає для неї рушієм у пошуках зниклої сестри Жанни та спробою врятувати її чоловіка Макса від тривалої психічної недуги.

Таким чином, інтертекстуальне залучення образу міледі де Вінтер не зводиться до простого цитування, а слугує засобом переосмислення класичного архетипу «небезпечної жінки» в межах сучасного художнього дискурсу. Міледі у І. Роздобудько трансформується з однозначно негативного персонажа на складний психологічний образ, що поєднує в собі досвід болю, самозахисту та боротьби за самоідентифікацію. Авторка вступає в діалог із класичною літературою, пропонуючи нову етичну інтерпретацію образу фатальної жінки. У зв'язку з цим інтертекст в аналізованому творі виконує інтерпретаційно-діалогічну функцію.

У романі «Дві хвилини правди» І. Роздобудько міжтекстові зв'язки формуються через алюзії на телевізійні формати, шоу, культуру публічних зізнань. Дійсно, у творі художня реальність взаємодіє з форматом телевізійних шоу та публічних сповідей, безпосередньо впливаючи на розгортання сюжетної дії та формування конфлікту твору: «Гостросюжетні твори Ірен Роздобудько неординарні своїм кінематографічним стилем написання. На рівні архетокніки – це чергування декількох сюжетних ліній, що потім складаються в єдине ціле. Розгортання подій дещо нагадує перегляд фільму: один фрагмент, потім другий, третій, ліричний відступ, знову перший, другий…» (Соколовська, 2015: 226). Авторка демонструє, як медіа трансформують поняття правди, перетворюючи її на видовищний продукт.

Художня модель оповіді роману «Дві хвилини правди» вибудовується навколо чотирьох персонажів, поєднаних мотивом дороги як простору фізичного й екзистенційного руху: «Підступна тиша. Підступне відрядження. Підступна дорога. Підступні спогади» (Роздобудько, 2008: 65). Кожен із героїв має власну біографічну історію, позначену прихованою таємницею, що визначає його внутрішній конфлікт. Сюжетна канва твору акцентує на втечі персонажів від минулого, від себе чи від наслідків власного вибору.

Водночас особливу увагу авторка приділяє проблемі ідентичності, зокрема через мотив імені як знака долі. Кожен із чотирьох протагоністів намагається трансформувати власне «я» шляхом зміни імені: Богдан постає як Дан, Соломія скорочує своє ім'я до Мії, Євпраксія – до Єви, тоді як Іван зберігає своє ім'я без змін. Така номінативна трансформація увиразнює прагнення героїв віддалитися від минулого й сконструювати нову ідентичність, однак не скасовує їхньої внутрішньої сутності та визначеності долі.

Крім того, у романі «Дві хвилини правди» простежується інтертекстуальний діалог із образом Євпраксії з однойменного роману Павла Загребельного. Цей зв'язок проявляється на рівні жіночої долі, публічності та трагізму особистого вибору: «…Єву не звали Євою. В паспорті записано інакше. <…> … наскільки просто назватися іншим, скороченим ім'ям, – ніби вкоротити шлейф невдач, відрізати хвіст кістлявої бідності. Єва – перша і єдина жінка на Землі, чиста у своїй первозданності. Євпраксія – ґвалтована й переґвалтована, без вини винувата грішниця…» (Роздобудько, 2008: 12-13). У наведеному епізоді простежується глибокий психологічний і символічний контраст між двома іменами героїні – Єва та Євпраксія. Ім'я «Єва» асоціюється з первісною чистотою, природністю та цілісністю жіночого образу, тоді як «Євпраксія» набуває маркованого значення травматичного досвіду, соціальної ураженості та внутрішньої зламаності.

В інтерв'ю з Яною Дубинянською Ірен Роздобудько зазначає, «…що в житті кожної людини є бодай хвилина, коли вона стає абсолютно беззахисна, скидає таку собі маску ситості й добробуту і може вчинити щось їй не притаманне...» (Дубинянська, 2006). Подібний стан внутрішньої оголеності та морального випробування простежується і в образі Євпраксії у П. Загребельного, а також у героїні І. Роздобудько, які в критичний момент змушені діяти під тиском обставин і відкривати приховану правду. Євпраксія була змушена існувати в чужому для неї світі, де її особистість ставала заручницею політичних і соціальних обста-

вин, а Єва ніби живе подвійним життям: зовнішня, соціально прийнятна екзистенція поєднується з внутрішнім, прихованим виміром: «То було потаємне, паралельне життя. Або не-життя. Бо в житті вона закінчила школу, вступила до інституту, викинула спідницю, купила туфлі і таке інше. А головне, змінила своє довге ім'я на коротше, призначене для життя у колі гомінких безтурботних одногрупників» (Роздобудько, 2008: 99). Зміна імені постає як спосіб адаптації до нового середовища, водночас означаючи часткову втрату автентичності та внутрішній конфлікт самосприйняття.

Однак у розв'язці роману момент внутрішньої трансформації героїні передано через цитату: «Єва сміється. Це – не Єва, це – Євпраксія, котра більше не боїться свого імені…» (Роздобудько, 2008: 224). Жінка остаточно приймає своє справжнє ім'я, а разом із ним – і власну ідентичність. Таке усвідомлення стає знаком внутрішнього звільнення, коли героїня перестає заперечувати себе та відкрито приймає своє «я». Отже, алюзія на Євпраксію виконує історико-культурну та ідеологічну функцію, демонструючи тяглість теми жіночої несвободи в українській літературній традиції.

Висновки. Отже, інтертекстуальність у прозі Ірен Роздобудько постає як поліфункціональне художнє явище, що забезпечує смислову багатовимірність творів і їхню відкритість до різних рівнів прочитання. Вона реалізує смислотворчу, інтерпретаційну, композиційну, культурологічну та психологічну функції, сприяючи поглибленню художнього змісту та розширенню семантичного простору тексту. Важливо, що письменниця не відтворює чужі тексти механічно, а творчо їх переосмислює, вводячи в контекст сучасної української дійсності. Завдяки цьому інтертекст стає засобом діалогу з культурною традицією та інструментом формування нових смислів.

Перспективи подальших досліджень убачаються у ґрунтовнішому вивченні специфіки окремих різновидів інтертекстуальних зв'язків у прозі письменниці, зокрема алюзій, ремінісценцій і культурних кодів, а також у дослідженні їхнього функціонування в контексті сучасного українського літературного процесу та міжкультурної комунікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*: [зб. наук. праць / наук. ред. М. Зубрицька]. Львів: Літопис, 1996. С. 378–384.
2. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія. Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с.
3. Буй Т. Трагедія «маленької людини» у новелі Ф. Кафки «Перевтілення». *Літературознавчий вісник: збірник наукових праць*. Хмельницький: ФОП Бідюк Є. І., 2018. Вип. 3. С. 23-26.
4. Герасименко Н. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько. *Роздобудько Ірен. Переформулювання*. Київ: Нора-Друк, 2007. С. 231-238.
5. Дубинянська Я. Ірен Роздобудько: «Увесь час улаштовую для себе маленькі революції». *Дзеркало тижня.* 2006. 17 листопада. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/iren_rozdobudko_uves_chas_ulashtovuyu_dlya_sebe_malenki_revolyutsiyi.html
6. Корабльова Н. В. Інтертекстуальність літературного твору: навч. посібник. Донецьк: Кассіопея, 1999. 28 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
8. Оріненко І. Дискурс інтертекстуальності в сучасній українській літературі (на матеріалі текстів «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько, «Ключ» Василя Шкляра, «Танго смерті» Юрія Винничука). Одеса, 2024. 105 с. URL: https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d4255362-4f46-41ad-b35b-9495fdc7466a/content
9. Павлюк Н. Л. Феномен гри в поетикальній парадигмі прозового дискурсу Ірен Роздобудько. *Вісник науки та освіти*. Київ, 2025. № 4 (34). С. 631-644.
10. Роздобудько І. Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері. Київ: Нора-Друк, 2007. 312 с.
11. Роздобудько І. Дві хвилини правди. Київ: Нора -Друк, 2008. 248.
12. Роздобудько І. Останній діамант міледі. Харків: Фоліо, 2007. 222 с.
13. Роздобудько І. Шості двері. Київ: Нора-Друк, 2008. 270 с.
14. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман. *Слово і час*. 2002. № 11. С. 76-80.
15. Соколовська Ю. Інтертекстуальні особливості прози Ірен Роздобудько. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2018. Вип. 26. С. 172-182.
16. Соколовська Ю. Особливості гостросюжетної прози Ірен Роздобудько. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету.* 2015. Випуск VIII. С. 221-226.
17. Чернявська С. М., Шокуров О. В., Дяченко О. В. Інтертекстуальність у сучасній літературі: традиції і новаторство. Вісник Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Літературознавство. 2025. Т. 36. № 2. С. 228-233.

REFERENCES

1. Bart R. (1996) Vid tvoru do tekstu. [From Work to Text] Slovo. Znak. Dyskurs: antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. Lviv: Litopys. 378–384. [in Ukrainian].
2. Brovko O. O. (2011) Novela v strukturi ukrainskoi prozy: modyfikatsii ta funktsii. [The Short Story in the Structure of Ukrainian Prose: Modifications and Functions]: monohrafiia. Luhansk: DZ «LNU imeni Tarasa Shevchenka». 400 s. [in Ukrainian].
3. Bui T. (2018) Trahediia «malenkoi liudyny» u noveli F. Kafky «Perevtilennia». [The Tragedy of the "Little Man" in F. Kafka's "Metamorphosis"] Literaturoznavchyi visnyk. Khmelnytskyi. Vyp. 3. 23–26. [in Ukrainian].
4. Herasymenko N. (2007) Osoblyvosti tvorchoi manery Iren Rozdobudko. [Peculiarities of Iren Rozdobudko's Creative Style] Rozdobudko Iren. Pereformuliuvannia. Kyiv: Nora-Druk. 231–238. [in Ukrainian].
5. Dubynianska Ya. (2006) Iren Rozdobudko: «Uves chas ulashtovuiu dlia sebe malenki revoliutsii». [Iren Rozdobudko: "I Constantly Arrange Small Revolutions for Myself"] Dzerkalo tyzhnia. 17 lystopada. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/iren_rozdobudko_uves_chas_ulashtovuyu_dlya_sebe_malenki_revolyutsiyi.html [in Ukrainian].
6. Korablova N. V. (1999) Intertekstualnist literaturnoho tvoru. [Intertextuality of a Literary Work]: navch. posib. Donetsk: Kassiopeia. 28 s. [in Ukrainian].
7. Hromiak R. T., Kovaliv Yu. I., Teremko V. I. (2007) Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk. [Literary Dictionary-Reference Book] Kyiv: Akademiia. 752 s. [in Ukrainian].
8. Orinenko I. (2024) Dyskurs intertekstualnosti v suchasnii ukrainskii literaturi. [The Discourse of Intertextuality in Modern Ukrainian Literature] Odesa. 105 s. URL: https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d4255362-4f46-41ad-b35b-9495fdc7466a/content [in Ukrainian].
9. Pavliuk N. L. (2025) Fenomen hry v poetykalnii paradyhmi prozovoho dyskursu Iren Rozdobudko. [The Phenomenon of Play in the Poetical Paradigm of Iren Rozdobudko's Prose Discourse] Visnyk nauky ta osvity. № 4 (34). 631–644. [in Ukrainian].
10. Rozdobudko I. (2007) Vin: Rankovyi prybiralnyk. Vona: Shosti dveri. [He: Morning Cleaner. She: The Sixth Door] Kyiv: Nora-Druk. 312 s. [in Ukrainian].
11. Rozdobudko I. (2008) Dvi khvylyny pravdy. [Two Minutes of Truth] Kyiv: Nora-Druk. 248 s. [in Ukrainian].
12. Rozdobudko I. (2007) Ostannii diamant miledi. [The Last Diamond of Milady] Kharkiv: Folio. 222 s. [in Ukrainian].
13. Rozdobudko I. (2008) Shosti dveri. [The Sixth Door] Kyiv: Nora-Druk. 270 s. [in Ukrainian].
14. Sokol L. (2002) Hipertekst i postmodernistskyi roman. [Hypertext and the Postmodern Novel] Slovo i chas. № 11. 76–80. [in Ukrainian].
15. Sokolovska Yu. (2018) Intertekstualni osoblyvosti prozy Iren Rozdobudko. [Intertextual Features of Iren Rozdobudko's Prose] Problemy suchasnoho literaturoznavstva. Vyp. 26. 172–182. [in Ukrainian].
16. Sokolovska Yu. (2015) Osoblyvosti hostrosiuzhetnoi prozy Iren Rozdobudko. [Peculiarities of Action-Packed Prose of Iren Rozdobudko] Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Vyp. VIII. 221–226. [in Ukrainian].
17. Cherniavska S. M., Shokurov O. V., Diachenko O. V. (2025) Intertekstualnist u suchasnii literaturi: tradytsii i novatorstvo. [Intertextuality in Modern Literature: Traditions and Innovations] Visnyk Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. T. 36. № 2. 228–233. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 16.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 165.742:316.42(477)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-35

Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ,
orcid.org/0000-0003-4154-8956
доктор філологічних наук,
професор кафедри української літератури
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) pecharskyy@ukr.net

ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ ТА СМЕРТІ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ «ДЗЯДИ» АДАМА МІЦКЕВИЧА І «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Статтю присвячено типологічній характеристиці драматичних творів «Дзяди» А. Міцкевича і «Лісова пісня» Лесі Українки крізь призму філософії життя та смерті. Попри різні авторські ідейні акценти (у польського митця домінує державотворчий наратив, а в українського – наратив гармонійної єдності людини і природи) між ними простежується багато спільних лейтмотивів, а саме: любові, екзистенційного розчарування героя, шанування культу предків, традицій і звичаїв свого народу. Коли говорити про аналогії, то особливу увагу зосереджено на романтичній поетиці обох творів, зокрема на поєднанні реального й потойбічного світів, символіці та міфологічних елементах. У дослідженні простежено типологічну подібність персонажів і розкрито провідний мотив трагедії «пробудженої» душі, що опиняється в конфлікті між духовним покликанням і земними пристрастями. Окремо акцентовано на християнському осмисленні життя і смерті, відповідно до якого страждання набуває глибокого екзистенційного та морального сенсу. З'ясовано, що в обох творах страждання постає як шлях до духовного очищення: у «Дзядах» А. Міцкевича – через ідею національного мучеництва та відродження, у «Лісовій пісні» Лесі Українки – через особисту драму героя й утвердження вічності любові. Стаття оприявлює значення цих творів у контексті романтизму та їхню актуальність для осмислення духовних цінностей людини. Філософія життя та смерті в художній творах польського та українського класиків характеризуються крізь призму усвідомлення значущості екзистенційних вимірів людини. Їхня загальна типологія виявляється у світоглядному осмисленості вічних цінностей. Обидва письменники дають змогу усвідомити, що з християнського погляду розуміння смерті є невіддільним від розуміння життя, а відтак не існує «страждання» людини без сенсу. Завдяки цій «екзистенції» – унікального особистісного єства людини – класикам вдалося подолати так звану «логіку твердих тіл», що характеризує спільну й різнорідну ментальність між польським та українським народами.

Ключові слова: *драматичний твір, текст, філософія життя і смерті, екзистенція, романтизм, персонаж, сюжет, автор.*

Andrii PECHARSKYI,
orcid.org/0000-0003-4154-8956
Doctor of Philology,
Professor at the Department of Ukrainian Literature
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) pecharskyy@ukr.net

THE PHILOSOPHY OF LIFE AND DEATH IN THE DRAMATIC WORKS «DZIADY» BY ADAM MICKIEWICZ AND «THE FOREST SONG» BY LESYA UKRAINKA

The article is devoted to a typological characterization of the dramatic works «Dziady» by A. Mickiewicz and «The Forest Song» by Lesya Ukrainka through the prism of the philosophy of life and death. Despite differing authorial ideological emphases (the Polish writer foregrounds a nation-building narrative, while the Ukrainian writer emphasizes the harmonious unity of human beings and nature), many shared leitmotifs can be identified, namely: love, the hero's existential disillusionment, reverence for the cult of ancestors, and the traditions and customs of their people. In terms of analogies, particular attention is paid to the Romantic poetics of both works, especially the interplay between the real and the supernatural worlds, symbolism, and mythological elements. The study traces the typological similarity of the characters and reveals the central motif of the tragedy of the «awakened» soul, which finds itself in conflict between spiritual vocation and earthly passions. Special emphasis is placed on the Christian interpretation of life and death, according to which suffering acquires profound existential and moral meaning. It is established that in both works suffering appears as a path to spiritual purification: in «Dziady» by A. Mickiewicz through the idea of national martyrdom and rebirth, and in «The Forest Song» by Lesya Ukrainka through the personal drama of the protagonist and the affirmation of the eternity of love. The article highlights the

significance of these works in the context of Romanticism and their relevance for understanding human spiritual values. The philosophy of life and death in the artistic works of the Polish and Ukrainian classics is characterized through the lens of awareness of the importance of human existential dimensions. Their shared typology manifests itself in a worldview-oriented comprehension of eternal values. Both writers make it possible to realize that, from a Christian perspective, the understanding of death is inseparable from the understanding of life; thus, there is no human «suffering» without meaning. Thanks to this «existence» – the unique personal essence of a human being – the classics succeeded in overcoming the so-called «logic of solid bodies», which characterizes both the shared and diverse mentality of the Polish and Ukrainian peoples.

Key words: *dramatic work, text, philosophy of life and death, existence, Romanticism, character, plot, author.*

Постановка проблеми зумовлена вивченню драматичних творів класиків польської та української літератур крізь призму філософії життя та смерті, а саме «Дзяди» Адама Міцкевича та «Лісова пісня» Лесі Українки. Утім, художня типізація характерів персонажів у творах польського та українського письменників передбачає момент «відбору». Передусім мова іде про аналогії та романтичну концептуалізацію у творенні персонажів. Це особливий тип світовідчуття та світорозуміння, що сформувався на межі XVIII–XIX століть, в основі якого лежить глибоке протиставлення ідеалу та реальності. Семантичний статус даного поняття в нашому теоретичному обігу охоплює й культурно-історичний сенс терміну. Адже на маргінесі творів «Дзяди» Адама Міцкевича та «Лісова пісня» Лесі Українки романтична свідомість викристалізовується перш за все авторовою глибиною слова, викроєного із власних переживань і внутрішнього суб'єктивного світовідчуття.

Аналіз досліджень. Незважаючи на те, що порівняльна характеристика драматичних творів «Дзяди» Адама Міцкевича та «Лісова пісня» Лесі Українки крізь призму життя і смерті здійснюється вперше, проте чимало сучасних польських та українських літературознавців, зокрема Л. Скупейко, М. Ласло-Куцюк, Т. Гундорова, М. Бичко, Ю. Кляйнер, С. Пігонь, В. Боровий та ін. піднімали проблематику у певному ракурсі.

Метою статті є дослідити особливості та прояви філософії життя та смерті в драматичних творів «Дзяди» Адама Міцкевича і «Лісова пісня» Лесі Українки крізь призму романтичної свідомості протиставлення ідеалу та реальності.

Виклад основного матеріалу. Попри різні авторські ідейні акценти, між «Дзядами» Адама Міцкевича та «Лісовою піснею» Лесі Українки багато є спільного, починаючи з романтичної містики (співіснування різних світів: потойбічного й реального) і кінчаючи загальною характеристикою окремих дійових осіб. І все ж, коли говорити про аналогії персонажів в обох драматичних творах, то передусім їх об'єднує одне – це трагедія «пробуджених» людських душ, які заблукали в лабіринтах власних пристрастей.

Обидва письменники дають змогу усвідомити, що з християнського погляду розуміння смерті є невіддільним від розуміння життя, а відтак не існує «страждання» людини без сенсу. Наприклад, у «Дзядах» Адама Міцкевича мучеництво народу і страждання Польщі в лабетах російського царизму має «спасительний сенс», бо в кінцевому результаті призведе до духовного зцілення і державної незалежності (II Речі Посполитої). Відтак трагічна доля і страждання Лукаша у «Лісовій пісні» Лесі Українки спричинить духовне очищення героя і утвердження ним вічного життя любові. Як слушно зауважував Л. Скупейко, «у межах фольклорно-міфологічної часопросторової парадигми «Лісова пісня» сприймається, кажучи словами М. Ласло-Куцюк, «наче інсценізаця великої космогонічної драми» (Ласло-Куцюк, 1992: 224), окремі епізоди якої часто нагадують ритуальні сцени або ж уривки календарно-обрядових містерій, а її дійові особи – учасників ритуального дійства, яке вже відбулося, уявно (чи явно) відбувається тепер чи буде відбуватися в майбутньому» (Скупейко, 2005:16).

Звісно, польський класик більше акцентує увагу на історичній трагедії та національній боротьбі свого народу, а український – на внутрішньому світі особистості людини, і її духовному виборі між світом містичної природи і нашої гріховної цивілізації. Утім, незважаючи на розмаїті лейтмотиви «Дзядів» Адама Міцкевича і «Лісової пісні» Лесі Українки, їх пов'язує передусім «гамлетівська» філософія життя та смерті: «бути, чи не бути – ось питання». Неспроста до другої частини «Дзядів» Адама Міцкевича взято епіграф з трагедії «Гамлет» Вільяма Шекспіра: «Є на землі і в небесах дива, що вашим і не снилось мудріям» (Mickiewicz, 1948: 37). Це слова, сказані шекспірівським головним героєм приятелеві Горацію в зв'язку з появою тіні померлого батька. Відтак алжирський режисер Хаміда Аїт Ель-Хадж у своєму інтерв'ю про сучасний світовий театр зауважила, що «Лісова пісня» Лесі

Українки – це український «Гамлет» (цит. за: Барабан, 2009: 45). Важко сказати, що саме мала на увазі іноземна шанувальниця української драматургині, але творча інтуїція її не підвела. Адже головний герой Лесі Українки – Лукаш як і Гамлет із однойменної драми Шекспіра опиняється перед екзистенційним вибором: або пізнати своє істинне «Я», що уособлює задушевну гру на сопілці – «лісову пісню», або й надалі залишатися таким собі сільським хлопцем із соціальними стереотипами, які не дають можливості бути самим собою. Ця межова ситуація, грань людського буття створюють ілюзію подібності між вільними люблячими людьми й інертними порожніми манекенами, між справжнім і штучним, зрештою, між добром і злом.

Яскравим прикладом такої «манікенізації людини» є образ Лукаша, характер якого найповніше характеризує фрагмент його розмови з Мавкою:

«Л у к а ш
(ніяково)
Та я не знаю... Дядько Лев казали, що тут мені дадуть грунтець і хату, бо восени хотять мене женити...
М а в к а
(з тривогою)
З ким?
Л у к а ш
Я не знаю. Дядько не казали, а може, ще й не напитали дівки.
М а в к а
Хіба ти сам собі не знайдеш пари?
Л у к а ш
(поглядаючи на неї)
Я, може б, і знайшов, та...
М а в к а
Що?
Л у к а ш
Нічого...» (Українка Леся, 1976: 221).

Як бачимо любов не сприймається Лукашем як запорука щастя, а як вигідна життєва установка. Герой уже не усвідомлює себе як особистіть, а як річ, яку показують і продають з торгового прилавку. Відповідно і життєві цінності стають не психологічними, а матеріальними.

Так у розмові з Мавкою Лукаш виявляє свою філософію життя, яку можна охарактеризувати як манекенний світогляд магазинних вітрин. Адже сам стиль розмови героя є свідченням емоційної відчуженості від активного вольового життя. Наприклад, фраза «тут мені дадуть грунтець і хату» звучить як антитеза до слів «я візьму ґрунтець і збудую хату», зрештою як і штучний вислів «восени хотять мене женити» замість природного – «восени я хочу женитися». Створюється враження, що індивідуальне «Я» героя замінено на безіменне колективне «Ми», яке лише імітує особистість людини. Лукаш трансформував свої власні почуття і бажання в якийсь об'єкт, яким володіють інші. Його воля повністю атрофована, а екзистенційна установка зводиться до одного: якнайдороще себе продати. Так людина як суб'єкт переживання перетворюється на манекена як об'єкта володіння.

Такі світоглядні орієнтири століттями штучно насаджувалися суспільству, формуючи колективну свідомість, що егоїзм, пристрасть до накопичування є притаманні для людини з народження. Тому Мавка, котра була позбавлена таких пагубних властивостей душі, сприймалася людьми як примітивна сентиментальна істота чи наївна дитина. Виникає питання – у чому криється причина такої разючої відмінності між двома різними життєвими установками людини: «мати» і «бути»?!

Відповідь на цю дилему дає американський психоаналітик Еріх Фромм, котрий слушно зауважує: «Різниця радше полягає між суспільством, зосередженим на людях, і тим, що зосереджене на речах. Орієнтація на володіння є характерною для західного індустріального суспільства, в якому жадоба до грошей, слави й влади стала домінуючою темою життя. <…> Сучасна людина не може зрозуміти дух суспільства, яке не зосереджене на власності та жадібності» (Fromm, 2008: 16–17).

Отже, індустрійне суспільство має потребу не в людях, закорінених в живу природу, а в безжиттєвих манекенах, що прикрашають вітрини гігантських магазинів. Тому авторський задум драми-феєрії перегукується з відомим афоризмом: «Якби люди більше вчилися людяності у звірів, світ був би менше озвірілим».

Леся Українка у «Лісовій пісні» як і Адам Міцкевич у своїх «Дзядах» загострює актуальну проблему: про необхідність духовної переміни людського єства. І це не етична чи психологічна потреба, а передусім як обов'язкова умова для виживання людського роду.

Свідченням певних міркувань є містичне перетворення Лукаша у вовкулаку. Природа помстилася людині за недбале ставлення до неї. Але жертовна любов Мавки взяла гору над темними силами і Лукаш із вовкулаки знову перетворюється в людину.

Своїм духовним єством і вчинком Мавка дає відповідь на вічні екзистенційні питання: що

сильніше – помста чи любов; безмежна свобода чи глибокодумна мука; кохання жертовне чи вітряне; душа чи тіло?!

В образі Мавки і Лукаша українська драматургиня показала різницю між «буттям» і «володінням», що за Еріхом Фроммом характеризує два різних типи екзистенційної свідомості людини. «Лісова пісня» Лесі Українки – це драматичне зображення конфлікту «між буттям» і «володінням». Останнє уособлює Лукаш, тоді як Мавка виражає якість буття з найвищою простотою:

«Мавка
Ні! Я жива! Я буду вічно жити!
Я в серці маю те, що не вмирає!
Марище
Почім ти знаєш те?
Мавка
По тім, що муку
свою люблю і їй даю життя.
Коли б могла я тільки захотіти
її забути, я пішла б з тобою,
але ніяка сила в цілім світі
не дасть мені бажання забуття» (Українка Леся, 1976: 269).

Яку ж невмирущу силу має в серці Мавка, що увіковічнює своє земне життя?! Відповідь очевидна – безмежна жертовна любов. Тільки вона може врятувати людство. Адже стиль життя Лукаша, його матері, дружини Килини – це ілюзія подібності людей і манекенів, які потребують духовного оновлення.

Лукашевій матері не подобається в якій одежі ходить Мавка, тому що манекени не носять одяг як люди, а рекламують його. Не до вподоби матері й Мавчина праця на полі, тому що манекени подібні до роботів, для яких робота не творчий процес, а комерційний результат. Манекени не вміють любити, тому для них шлюб є не наслідком особистісних переживань та світоглядів, а колективною домовленістю, критерієм якої є соціальна та матеріальна вигода.

Мавка – міфічний персонаж, народжений духом епохи романтизму. Трагедія її особистого щастя полягає в тому, що деградоване суспільство неспроможне прийняти чистоту її серця. Так Леся Українка у «Лісовій пісні» порушує глобальну екзистенційну проблему дисгармонії між людством і матінкою-природою. Драматургиня своїм твором дає змогу збагнути, що вся наша культура і цивілізація ґрунтується на ідеї взаємовигідного обміну товарів. Щастя для сучасної людини полягає в тому, щоб з трепетом розглядати вітрини супермаркетів і скуповувати усе, що заманеться. Таким чином Леся Українка у своїй драмі-феєрії показала як на лоні природи створюється ілюзія подібності людей і манекенів, для яких любов стає міфом чи «лісовою піснею», віддаленою у просторі і часі.

Подібну психологічну установку людини розкриває у своєму драматичному творі «Дзяди» Адам Міцкевич. Тільки на відмінну від української письменниці він зводить її до рангу колективного несвідомого. Люди заради матеріальної вигоди дозволяють себе поневолити й вирішують служити російському цареві. Так у сьомій сцені третьої частини твору митець розкриває байдужість аристократії до страждань польських молодих патріотів, яких заслали в Сибір. Перебуваючи у варшавському салоні, усі можновладці переймаються лише власним комфортом. Безтурботно танцюють, пліткують, їдять і здебільшого розмовляють не польською, а французькою мовою:

«К а м е р-ю н к е р
Служили незугарно, хоч прислуги – тьма;
Мені не перепало келиха вина й шматка паштету
Так весь прохід тиснявою забили до буфету.
Д а м а I
У залі танців безлад був такий... бодай не казати,
Мов на англійському зборищі – змушені тупцювати.
Д а м а II
Але подейкують, що банкет був приватним.
Ш а м б е л я н
– Вибачте, я запрошений на банкет – ось мої квитки.
(Виймає запрошення й показує. Усі переконуються.)
Д а м а I
Тим гірше: все злилось – і обличчя, і туалети,
Часом і розгледіти я не могла убір.
Д а м а II
Відтоді як Новосильцов виїхав з Варшави.
Ніхто так зі смаком нездатний влаштувать забави...» (Mickiewicz, 1928: 128–129).

Як бачимо, наріжним каменем так званої «аристократичної моралі» було їхнє духовне зубожіння, що постало як наслідок конформізму й «розбещеного нарцисизму». Осмислена й пережита письменником фабула, ідея, образи твору є не що інше, як охудожнена причинно-наслідкова модель духовного занепаду тогочасної верхівки суспільства.

У літературі, як і в політичному житті, кожне явище з'являється на виклик часу. Утім чи не найвагоміше слово про причини жахливих наслідків

Листопадового повстання 1830–1831 років за відновлення незалежності Польської держави сказав Адам Міцкевич в драматичному творі «Дзяди». Для нього питання свободи і державної незалежності свого народу – це рівнозначно питанню «життя» і «смерті». Не в переносному значенні цього слова, а в прямому його розумінню. Тому він і став національним героєм Польщі, для якого «соціальна реальність» була важливішою від «суб'єктивної». Звісно, це була епоха романтизму, де ідеалізувалося історичне минуле, народні традиції, а відтак утверджувалося самобутність того чи іншого народу в часи його бездержавності.

У цьому націєтворчому процесі творчість Адама Міцкевича і Лесі Українки надзвичайно близькі за своєю типологічною характеристикою. Адже в ті роки Польща й Україна перебували під гнітом царської Росії. У контексті польсько-українських взаємодій М. Зимомря слушно зауважував: «Саме як самобутній поет-романтик з його неприязню і викриванням усього поневолюючого і, навпаки, з його прихильністю до свободи і повноти проявів життя особистості і буття світу, А. Міцкевич викликав інтерес і впливав на діячів української культури. І цей вплив охоплює різні епохи й імена – від українських поетів-романтиків М. Маркевича, Т. Шевченка до Д. Павличка» (Зимомря, 1999: 157).

Слід зауважити, що Леся Українка чимало перекладала твори польського класика, а у своїй літературно-критичній праці «Замітки про новітню польську літературу» (1900) високо оцінила його творчість. Залишається тільки дивуватися й захоплюватися, з яким оптимізмом і певністю дивилися в майбутнє митці, коли сучасне було таким делеким від їхніх сподівань. Але це не сліпа наївна віра, яка керується хаотичним станом почуттів, а інтелект серця, що заздалегідь уловлював новий ритм життя, проникав у глибини душевних порухів внутрішнього бачення.

Звісно, філософія «житя» та «смерті» в драматичних творах «Дзяди» Адама Міцкевича і «Лісова пісня» Лесі Українки виходить далеко за рамки тогочасного історичного контексту. Адже їхня зовнішня драма, що розігрується перед читачем, – це тільки проекція, бліде віддзеркалення інших подій, які протікаючи в мовчанні, в позачасовому й позапросторовому вимірі, залишають після себе невловимий і вічний слід «релігійного інстинкту».

Втіленням такої ідеї у творах польського й українського письменників є чимало сцен, пов'язаних із містичним виміром Божого Слова. Приміром, в «Дзядах» Адама Міцкевича смерть не є кінцем, а лише перехід в потойбічний світ, під час якого людина несе відповідальність за свої вчинки, зроблені протягом життя. Яскравим прикладом тому – привид покійного пана-лиходія, який просить милостиню у своїх селян. Але в астральному світі люди, яких він колись заморив голодом, перетворюються на воронів і викльовують йому з глотки їжу. Світ, у якому виживає сильніший, а природні інстинкти беруть гору над свідомістю – це символ доісторичного розвитку людини, де їй доводилось, набуваючи духовні багатства, падати і вставати, помилятися й наближатися до істини.

У наведених епізодах драматичного твору «Дзяди» Адама Міцкевича простежуємо якусь закономірність трагічної долі героїв, що випливає з їхнього минулого життя, із безвір'я... Так посеред ночі на кладовищі постає привид юнака, який через нещасливе кохання покінчив життя самогубством. Тепер він приречений перебувати у проміжному стані — між світом померлих і світом живих. Поставши із труни, він страждає, тужить за коханою і з ніжністю згадує минуле.

Мотив самогубства чи трагічної саморуйнації простежується і через метаморфози головної героїні Мавки в «Лісовій пісні» Лесі Українки. Згадаймо момент, як Мавка не змогла пережити свою нерозділену любов до коханого Лукаша. Вона зриває з себе багряницю: «Бери мене! Я хочу забуття!» «Той, що в скалі сидить» торкається до Мавки; вона, крикнувши, падає йому на руки, він закидає на неї свою чорну кирею. Обоє западають в землю» (Українка Леся, 1976: 270).

У наведених епізодах драматичних творів «Лісова пісня» Лесі Українки і «Дзяди» Адама Міцкевича простежуємо типологічну закономірність, що випливає з проминулого життя персонажів. Як бачимо, любов людини чи містичної істоти є мірилом їх власної долі. Тому філософія життя і смерті героїв Міцкевича і Лесі Українки базується на самій ідеї любові. Це земне, людське почуття, не подібне до кохання пророка Осії, що взяв шлюб із повією й шукав у ній душевну гармонію. Падіння розпусниці не взяло гору над чистим, сильним почуттям чоловіка, який не тільки не звернувся до нещадних органів суду, а змирився з невірністю дружини і повернув її до свого дому. Олександр Мень писав: «Відкинутий і зраджений людьми Бог страждає. Ось неосягненна таємниця, яка відкрилась пророку Осії. Це страждання – біль нерозділеної любові, воно свідчить про священний обов'язок, який єднає творіння та Творця. Ми потрібні Йому! Чи не

диво це? Чи спроможні ми збагнути цю думку? «Божество не страждає, страждання є ознакою недосконалості», – кажуть у сум'ятті філософи. Ні, відповідає їм пророк, є Божественне страждання. Бог страждає через нашу недоскона-лість» (Мень, 2009: 45).

У цьому аспекті можна розглядати філософію життя та смерті в драматичних творах «Дзяди» Адама Міцкевича і «Лісова пісня» Лесі Українки. Виявляється, на думку польського й українського класиків, смисл усього нашого життя полягає в тому, щоб оживити у своєму серці закон Божої любові, яка перебуває всередині кожного із нас. Адам Міцкевич і Леся Українка реалістично підходять до подібних речей, переконливо запевняючи, що кожна людина вільна у своєму життєвому виборі, і лише від її волі та зусиль залежить, чи вона скалічить себе в злій диявольській силі, чи утвердить в добрій божественній. Адже важливі не обставини, в яких перебуває герой, а ким він стає, переживши їх. Недарма ще давньогрецька філософія досократівського періоду сформулювала універсальну тезу – «подібне пізнається подібним».

З цього приводу можна навести слушні міркування Ришарда Пшибильського, котрий слушно зауважує, що «Дзяди» Адама Міцкевича «є ... передусім обрядом слова, яке об'єднує та з'єднує обидві сфери Великої Цілості, розділені таємницею: невидимий світ духу та видимий світ матерії» (цит. за: Fiećko, 2022: 65). Сюжетний Міцкевичів острівець з чотирьох частин деякою мірою розмивається, романтизується його геометрична чіткість, прагнучи до своєї ідейної епічної завершеності в новому світі. Адже драматичний твір не є цілісним сюжетом, написаним одночасно. Він складається з кількох частин, створених у різний час, які об'єднані спільною темою – народним обрядом, та поминання предків («дзядами»).

Філософія життя та смерті в драматичних творах «Дзяди» Адама Міцкевича і «Лісова пісня» Лесі Українки безкомпромісно стверджує, що корінь гріха – у містичній глибині духовної природи людини. Його сутність – не в порушенні етичної норми, а у віддаленні від вічного божественного життя. Як бачимо, недуги і страждання героїв Міцкевича і Лесі Українки аж ніяк не позбавлені екзистенційного смислу, а їхні наслідки сприймаються передусім як Боже випробовування й іспит.

Висновки. На прикладі дослідження драматичних творів «Дзяди» Адама Міцкевича та «Лісова пісня» Лесі Українки можемо стверджувати, що виміри вічних цінностей крізь призму філософії життя та смерті в творчості польського та українського митців перебувають у міжкультурному європейському діалозі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабан Л. Драматургія Лесі Українки за рубежем. До проблеми перекладів і сценічної інтерпретації. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2(26). С. 40–52.
2. Зимомря М. Адам Міцкевич у контексті польсько-українських взаємодій. *Дзвін*. 1999. № 3–4. С. 157–158.
3. Ласло-Куцюк М. Вогонь і слово: Космогонічний міф на Україні. Бухарест: Критеріон, 1992. 257 с.
4. Мень О. Син людський. Львів: Вид-во «Свічадо», 2009. 372 с.
5. Скупейко Л. Форми художнього часу в «Лісовій пісні» Лесі Українки. *Слово і Час*. 2005. № 8. С. 16–20.
6. Українка Леся. Лісова пісня. *Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. Т. 5. Драматичні твори (1909-1911)*. Київ: Вид-во «Наук. думка», 1976. С. 201–332.
7. Fiećko J. Cień karusi w «Dziadach» kowieńsko-wileńskich nota o autointertekstualności młodego Mickiewicza. *Pamiętnik Literacki*. CXIII. 2022. Z. 3. S. 59–75.
8. Fromm E. To have or to be? London. New York: Continuum, 2008. P. 16–17.
9. Mickiewicz A. Dziady. III Część. oprac. Józef Kallenbach. Kraków: «Krakowska Spółka Wydawnicza», 1920. 271 s.
10. Mickiewicz A. Dziady. Wileńsko-kowieńskie. Warszawa: Wyd-wo «Wiedza», 1948. 210 s.

REFERENCES

1. Baraban, L. (2009). *Dramaturhiia Lesi Ukrainky za rubezhem. Do problemy perekladiv i stsenichnoi interpretatsii* [Lesia Ukrainka's dramaturgy abroad: On the problem of translations and stage interpretation]. *Studii mystetstvoznavchi,* 2(26), 40–52. [in Ukrainian].
2. Zymomrya, M. (1999). *Adam Mitskevych u konteksti polsko-ukrainskykh vzaiemodii* [Adam Mickiewicz in the context of Polish-Ukrainian interactions]. *Dzvin,* 3–4, 157–158. [in Ukrainian].
3. Laslo-Kutsiuk, M. (1992). *Vohon i slovo: Kosmohonichnyi mif na Ukraini* [Fire and the word: The cosmogonic myth in Ukraine]. Bucharest: Criterion. 257 p. [in Ukrainian].
4. Men, O. (2009). *Syn liudskyi* [The Son of Man]. Lviv: Vyd-vo "Svichado". 372 p. [in Ukrainian].
5. Skupeiko, L. (2005). *Formy khudozhnoho chasu v "Lisovii pisni" Lesi Ukrainky* [Forms of artistic time in Lesia Ukrainka's *The Forest Song*]. *Slovo i Chas,* 8, 16–20. [in Ukrainian].

6. Ukrainka, Lesia. (1976). *Lisova pisnia* [The Forest Song]. In: Ukrainka, Lesia. *Zibrannia tvoriv u 12 t.* (Vol. 5: *Dramatychni tvory* (1909–1911), pp. 201–332). Kyiv: Vyd-vo "Nauk. dumka". [in Ukrainian].

7. Fiećko, J. (2022). *Cień karusi w "Dziadach" kowieńsko-wileńskich: nota o autointertekstualności młodego Mickiewicza* [The shadow of Karusia in the Kaunas–Vilnius "Dziady": A note on the young Mickiewicz's autointertextuality]. *Pamiętnik Literacki,* 113(3), 59–75. [in Polish].

8. Fromm, E. (2008). *To Have or to Be?* London; New York: Continuum, pp. 16–17.

9. Mickiewicz, A. (1920). *Dziady. III część.* (Ed. J. Kallenbach). Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza. 271 p. [in Polish].

10. Mickiewicz, A. (1948). *Dziady. Wileńsko-kowieńskie.* Warsaw: Wyd-wo "Wiedza". 210 p. [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 821.161.2.09:314.7
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-36

Діана ПІДБУРТНА-КОСТІВ,
orcid.org/0000-0002-0802-8775
аспірантка кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) diana.pidburtna@knu.ua

ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ МІГРАЦІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті систематизовано основні теоретичні підходи до вивчення міграційної літератури в українському та зарубіжному літературознавстві. Проаналізовано сучасний стан дослідження проблеми, зокрема виявлено відсутність усталеної дефініції поняття «міграційна література», її чіткої класифікації та єдиної методології аналізу, що ускладнює формування цілісного наукового підходу до цього явища. Розглянуто співвідношення понять «міграційне письмо», «міграційний текст» і «міграційна література» та запропоновано їхню ієрархічну модель, відповідно до якої міграційне письмо охоплює найширше коло практик репрезентації досвіду переміщення, тоді як міграційна література становить корпус художніх текстів, у яких цей досвід набуває естетичної форми та художнього осмислення. Узагальнено основні складники парасолькового терміну «міграційна література», зокрема такі його різновиди, як діаспорна література, література екзилу, іммігрантська література тощо, які відображають різні аспекти досвіду переміщення, міжкультурної взаємодії та трансформації ідентичності.

Особливу увагу приділено методологічним підходам до аналізу міграційної літератури: обґрунтовано доцільність поєднання тематично-орієнтованого, етнічно-орієнтованого та текстово-орієнтованого підходів, а також залучення інструментарію дискурс-аналізу для глибшого осмислення процесів конструювання ідентичності, механізмів іншування та репрезентації балансу влади у тексті.

Доведено, що міграційна література є складним багатовимірним явищем, яке формується на перетині культур, мов і ідентичностей, а тому потребує комплексного, міждисциплінарного підходу до вивчення. Зроблено висновок про необхідність подальшої розробки теоретичного апарату, уточнення термінології та вироблення чіткіших критеріїв віднесення текстів до корпусу міграційної літератури з урахуванням історико-культурного контексту та сучасних глобалізаційних процесів.

Ключові слова: *міграційна література, міграційне письмо, міграційий текст, ідентичність.*

Diana PIDBURTNA-KOSTIV,
orcid.org/0000-0002-0802-8775
PhD student at the Department of the History of Ukrainian Literature,
Literary Theory, and Creative Writing
Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) diana.pidburtna@knu.ua

THEORETICAL APPROACHES TO THE STUDY OF MIGRATION LITERATURE

The article systematizes the main theoretical approaches to the study of migration literature in Ukrainian and international literary studies. It analyzes the current state of research, highlighting the absence of a unified definition of migration literature, as well as the lack of a clear classification and a consistent methodological framework, which complicates the development of a comprehensive scholarly approach to this phenomenon. The relationship between the concepts of migration writing, migration text, and migration literature is examined, and their hierarchical model is proposed. According to this model, migration writing encompasses the broadest range of practices representing the experience of displacement, whereas migration literature refers to a corpus of literary texts in which this experience is aesthetically articulated and artistically transformed. The study also outlines the main components of the umbrella term "migration literature," including diasporic, exile, immigrant literature etc., which reflect different dimensions of displacement, transcultural interaction, and identity transformation.

Particular attention is paid to methodological approaches, arguing for the combination of thematic, ethnic, and text-oriented perspectives, as well as the incorporation of identity studies and discourse analysis in order to better understand the processes of identity construction, mechanisms of othering, and the representation of power relations in literary texts.

The article demonstrates that migration literature is a complex and multidimensional phenomenon formed at the intersection of cultures, languages, and identities, and therefore requires a comprehensive and interdisciplinary approach. It concludes by emphasizing the need for further development of the theoretical framework, refinement of terminology,

and clarification of the criteria for identifying migration literature in relation to specific historical, cultural, and global contexts.

Key words: *migration literature, migration writing, migration text, identity.*

Постановка проблеми. Явище міграційної літератури дуже відрізняється у різних країнах, насамперед тому, що залежить від історичних подій, колоніального досвіду, регіональних і культурних особливостей. Більше того, воно відмінне й усередині самих національних літератур, якщо брати різні часові відтинки. Це питання потребує детального розгляду науковцями, проте наразі для нашого дослідження важливо чітко окреслити теоретичний кістяк – дефініцію, термінологію та критерії, за якими твір чи письменник може бути зарахований до міграційної літератури.

У сучасному літературознавстві проблема вивчення міграційної літератури набуває особливої актуальності у зв'язку зі зростанням інтенсивності глобалізаційних процесів та масштабів міжкультурної взаємодії. Міграція як соціальне, культурне й історичне явище суттєво впливає на трансформацію літературного процесу, формуючи нові тематичні та жанрові моделі. Водночас література стає одним із ключових засобів репрезентації досвіду переміщення, осмислення ідентичності мігранта, категорій «свого» і «чужого».

Наявні окремі глибокі дослідження мають фрагментарний характер і не формують цілісного уявлення про явище. Складність окреслення поняття «міграційна література» зумовлена також його міждисциплінарним характером: комплексне вивчення потребує залучення методів дослідження не лише зі сфери літературознавства, а й культурології, соціології та антропології.

Водночас спроби уніфікації підходів до визначення міграційної літератури нерідко призводять до надмірного звуження або, навпаки, надмірного розширення меж цього явища. З одного боку, обмеження поняття лише біографічним чинником (походженням автора) або тематикою твору не дозволяє повною мірою врахувати його специфіку; з іншого – надто широке трактування розмиває аналітичну цінність терміна.

Таким чином, постає потреба в систематизації існуючих теоретичних підходів, уточненні термінології та виробленні критеріїв, які дозволили б визначити межі міграційної літератури як окремого феномена. Особливої ваги це набуває в українському контексті, де історичні умови розвитку культури та численні причини міграції зумовлюють необхідність переосмислення цього явища з урахуванням національної специфіки.

Аналіз досліджень. У закордонних літературних студіях на позначення широкого пласту текстів (як літературних, так і нелітературних), які зосереджені навколо теми міграції у найширшому сенсі побутує термін «міграційне письмо» (migration writing). Польська дослідниця Й. Космальська оперує трьома термінами: «міграційне письмо» (*migration writing*), «міграційна література» (*migration literature*) і «міграційний текст» (*migration text*). З її статті «Окреслення міграційної літератури» (Defining Migration Writing) випливає, що міграційне письмо – це всі твори, літературні й нелітературні, які так чи інакше торкаються теми міграції; міграційна література – це художні твори; міграційний текст – це власне літературний чи нелітературний твір, який так чи інакше стосується міграції (Kosmalska, 2022).

Деякі дослідники вважають, що завдяки глобалізації міграційна література стає новою світовою літературою. Про це зокрема йдеться у книжці Ф. Чеа «Що таке світ? Про постколоніальну літературу як нову світову літературу» (What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*)*, де запропоновано відійти від простору як основної категорії дослідження й визначення світу і літератури зокрема, натомість поставивши на його місце час (Cheah, 2016: 200–210). Натомість дослідник акцентує на концепті «світотворення» (*world-making*), відповідно до якого література не лише відображає світ, а й активно його формує, конструюючи нові уявлення про спільність, належність і історичний час. Ключовим у підході Чеа є перенесення фокусу з просторового на темпоральний вимір: світ постає не як топографічний об'єкт, а як процес становлення, відкритий до трансформацій. У цьому контексті постколоніальна література набуває особливого значення, оскільки вона репрезентує досвід суб'єктів, які опиняються на периферії глобального порядку або взагалі виключені з нього. Таким чином, література постає як етико-політична практика, що здатна не лише відображати реальність, а й змінювати її, відкриваючи можливості для виходу маргіналізованих суб'єктів із периферії. На думку Чеа, це допоможе уникнути колоніальної оптики.

Ж. Глезенер, висуваючи тезу про нову світову літературу як літературу мігрантів, розмірковує про вихід цього явища з маргінесів, який стався відносно нещодавно, що дозволило таким авто-

рам, як, наприклад, С. Рушді отримати належне визнання (Glesener, 2016).

Італійська дослідниця М. Ганері звужує поняття за допомогою часових рамок і виводить існування італійської міграційної літератури з 1990-х рр. – у 1991 р. вийшла перша антологія прозових, поетичних і драматичних творів італо-американських авторів під назвою «From the Margin: Writings in Italian Americana». А у 1997 р. А. Гніші, експерт з літератури мігрантів, розпочав великий дослідницький проект Basili (Banca dati scrittori immigranti in lingua italiana), спрямований на відстеження та дослідження італійської літератури, написаної мігрантами (Ganeri, 2010: 438). Ґанері обґрунтовує свою гіпотезу тим, що «якщо розглядати міграцію як літературну тему, як це робили багато хто, то слід також визнати, що окрема сфера досліджень, яка називається «міграційна література», охоплювала б майже всю літературну історію всіх часів» (Ganeri, 2010: 437).

Наразі в українському літературознавстві існує три дисертації, що торкаються теми міграції. Усі вони присвячені різним аспектам феномену міграції: О. Шостак зосередилася на «спільнотному» досвіді еміграції у творах І. Франка; Г. Скуртул досліджувала літературу кінця ХХ та початку ХХІ ст., зосередившись на творчості трудових мігрантів; В. Василенко писав про травму в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст. У своїй дисертації О. Шостак зібрала корпус текстів І. Франка, які стосуються еміграції з Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст., визначила ядерні та периферійні субтексти. Також вона провела мікроаналіз художніх творів та проаналізувала публіцистику, епістолярій та мемуаристику (Шостак, 2018). Дисертація Г. Скуртул присвячена українським прозовим текстам останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Вона зосередилась на еміграційній концептосфері та аналізі образів персонажів (Скуртул, 2015). В. Василенко у своїй монографії послуговується терміном «еміграційна література» і зосереджений саме на авторах, які виїхали за межі України (тодішньої УРСР), їхніх зв'язках з батьківщиною і перебігу літературного процесу. Це зокрема письменники Ю. Шерех, Ю. Косач, літературознавець Д. Чижевський та інші. Також він розмірковує над концептами, які були актуальні для тогочасного літературного процесу – антеїзм та суперечками про те, яка література є «великою», а яка «малою» (Василенко, 2016). Роботи українських дослідників мають одну спільну рису: вони вузькоспеціалізовані. Це створює певну лакуну: науковці зосереджуються на конкретному аспекті, але українське літературознавство досі не має праці, яка дала хоча б загальне уявлення про те, коли з'явилася українська міграційна література в широкому розумінні цього слова і як вона розвивалася. І, що не менш важливо, немає ґрунтовного дослідження, яке б розробило спеціалізовану методологію вивчення міграційної літератури.

Також тема міграції в літературі в тому чи іншому аспекті уже була досліджена О. Сидоренко, Н. Бернадською, О. Романенко, М. Рябченко, Т. Николюк, Н. Ханенко-Фірзен, Т. Чонкою, а Т. Гундорова побіжно зачіпає тему міграції у книзі «Український літературний постмодерн».

Мета статті. Метою статті є систематизація теоретичних підходів до вивчення міграційної літератури, уточнення змісту базових термінів («міграційне письмо», «міграційний текст», «міграційна література»), а також окреслення критеріїв, за якими художні твори можуть бути віднесені до корпусу міграційної літератури. Реалізація мети передбачає розв'язання таких завдань: аналіз стану досліджень; виявлення основних підходів до класифікації міграційної літератури; обґрунтування доцільності комплексного методологічного підходу до її вивчення.

Виклад основного матеріалу. У сучасному літературознавстві поняття міграційної літератури характеризується відсутністю єдиного визначення та чітко окреслених меж. Це зумовлює необхідність систематизації існуючих підходів і термінології, що використовується для позначення текстів, пов'язаних із досвідом міграції. У цьому контексті доцільно насамперед розглянути співвідношення базових понять, які функціонують у сучасному науковому дискурсі. Це терміни «міграційне письмо», «міграційний текст» і «міграційна література». На нашу думку, вони є ієрархічними: «міграційне письмо» містить у собі «міграційний текст», а той своєю чергою включає поняття «міграційна література». Міграційне письмо можна розглядати і як спосіб артикуляції досвіду міграції, самовираження, збереження пам'яті та передачі досвіду між поколіннями, і як власне результат, тобто слово «письмо» буде як дієсловом, так і іменником. Міграційний текст – це сукупність усіх творів, які передають досвід міграції або свідчать про неї. Щоб зарахувати текст до міграційних, у ньому має бути акцент на темі і меті, для чого писався твір, як він передає досвід переміщення, як переміщення впливає на ідентичність персонажів. Міграційна література виникає як результат творчої діяльності, основною її ознакою є те, що вона твориться художніми засобами, твори мають художню цінність і відображають

стан суспільства у конкретному часовому відрізку. Таким чином, міграційне письмо – це спосіб і форма передачі досвіду міграції; міграційний текст – сукупність творів різного характеру й тематики, які безпосередньо стосуються теми міграції; міграційна література – це сукупність художніх творів, у яких репрезентований досвід міграції.

Поняття міграційної літератури насправді дуже широке і містить в собі багато понять і літературних жанрів. Й. Космальська включає в нього такі вузькі концепти як: література екзилу, література біженців, література іноземців, література гастарбайтерів, література канаків, «алохтонна» література, література меншин, література діаспори, література-через-дефіс, мультикультурна література, міжкультурна література, література емігрантів/еміграції, література іммігрантів, література мігрантів, література міграції *(тут і далі переклад термінів, назв робіт і цитат мій – Д. П.-К.)* (Kosmalska, 2022: 337). Через несистематизованість теорії, вона посилається на низку робіт різних дослідників, визначення чи бачення яких резонують із її. І навіть цей факт красномовно свідчить про лакуну в теоретичних напрацюваннях не лише українського літературознавства. У своїй статті вона ділить їх на чотири групи, проте основною метою нашої статті є показати, що саме входить до поняття «міграційна література», тож зупинимось на визначеннях.

Звертаючись до концепту «література вигнання», Космальська використовує роботу З. Мевса «Література екзилу і літературний екзил: оглядовий есей» (Exile Literature and Literary Exile: A Review Essay). У ній автор розглядає німецькомовних авторів-вигнанців, які були змушені покинути Німеччину через Другу світову війну і оселитися деінде. Він не надає чіткого визначення літератури екзилу, проте можемо зробити висновок, що це література, написана письменником-вигнанцем, яка не обов'язково розповідає про досвід вигнання (Mews, 1992).

Поняття «література біженців» є у статті К. Ґалліен «"Література біженців": що про це каже постколоніальна теорія». У ній дослідниця використовує визначення К. Стен: «корпус прозових текстів, написаних біженцями та про них, у яких міграція представлена як частина спільного світу» (Gallien, 2018: 723)

Терміни література іноземців і література гастарбайтерів у статті М. Крейґ «"Мігрантське" письмо і (пере)осмислена спільнота: дискурси інклюзії/ексклюзії» ("Migrant" Writing and the Re-Imagined Community: Discourses of Inclusion/Exclusion) не є чітко визначеними, натомість авторка розгортає перед нами багато точок зору і голосів, які не є одностайними. Вона наводить концепти *Ausländerliteratur* (література іноземців) і *Migrantinnenliteratur* (література мігрантів). У *Ausländerliteratur* входить і література гастарбайтерів (*Gastarbeiter*). За її словами, «це особливо стосувалося турецьких мігрантів, які свого часу були культурними "іншими" Європи – "іншими", що втілювали ті аспекти культури, які європейці довгий час заперечували у собі» (Craith, 2015: 85).

Л. Міннаард згадує вживання терміну «канак» у статті «Література міграції: есететичні інтервенції в часи трансформацій» (Literature of Migration: Aesthetic Interventions in Times of Transformation) як такий, що потребує заміни (Minnaard, 2009). Канак (від гавайського *kanaka* – людина) – це зневажливий німецькомовний термін на позначення іммігрантів, що означає «житель півдня чи островів південного моря» і використовується для вихідців із Середземномор'я, Близького Сходу і Південно-Східної Європи. Д. Уффельманн говорить про це поняття у статті «Самоорієнталізація в розповідях польських мігрантів» (Self-orientalisation in Narratives by Polish Migrants), зазначаючи, що цей термін «походить від вкрай зневажливого лайливого слова, яке вживається переважно стосовно турків, що мешкають у Німеччині» (Uffelmann 2011, 109).

Щодо терміну «алохтонна література», Л. Міннаард зазначає, що «майже всі твори "письменників-представників етнічних меншин" – на той час [йдеться про видання збірки поезій автора марокканського походження М. Стіту «Mijn vormen» у 1994 році — Д. П.-К.] зазвичай називали "алохтонною літературою"» (Minnaard, 2009: 63). Сам по собі термін «алохтонний» не є образливим, це антонім до біологічного терміну «автохтонний», проте позначення ним авторів, які мають походження, відмінне від країни проживання, – це вже екзотизація і певне відмежування, тим паче коли самі автори просять зараховувати їх до літератури цієї країни.

Б. Остендорф у статті «Літературна акультурація: що робить "етнічною" етнічну літературу» не дає чіткого визначення поняття «етнічна література», проте говорить, шо «термін "етнічний" висвітлює конфлікт не лише у соціальних відносинах, а й в ідентичності, і є наслідком цього конфлікту: між homme (етнічною особою) та citoyen (американцем), між тим, щоб бути тілом (внутрішнім Я) і мати тіло (стигматизованим, зовнішнім Я), між досягненням і приписуванням (наприклад, стереотипом), між Gemeinschaft і Gesellschaft, між приватною та публічною сферами. "Етнічний"

стосується дуальності ідентичності, що ґрунтується на дублюванні соціальних сфер. Етнічні письменники стоять на межі цих двох сфер, є маргінальними або лімінальними чоловіками та жінками, належать "до двох світів"» (Ostendorf, 1982: 589).

Поняття «літератури меншин» було сформульовано Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі у праці «Що таке література меншин?» (перекладач Р. Брінклі) (What Is a Minor Literature?). Дельоз окреслює літературу меншин через три ключові характеристики: детериторіалізацію мови, наявність політичного виміру та колективну цінність (Deleuze et al., 1983: 20).

У статті Б. Покхарел «Діаспора та діаспорна література: від стану до свідомості» (Diaspora and Diasporic Literature: Condition to Consciousness) є просте визначення поняття «діаспорна література»: «література, що створюється діаспорами та характерно відображає їхні почуття й досвід» (Pokharel, 2020: 94). Вона також наводить цитату зі статті «Розгляд діаспорних студій з їх теоретичними засадами в контексті Непалу» (Envisaging Diaspora Studies with its Theoretical Underpinnings in the Context of Nepal), яка добре передає характеристики діаспорної літератури: «Сьогодні цей термін означає меншину емігрантів із двосторонніми зв'язками, яка переживає нові досвіди і проходить поступовий процес злиття або успадкування… Діаспорна література втілює все це. Вона складається зі свого народу. Ми стикаємося з такими поняттями, як переміщення, діаспорна культура, ідентичність, простір, мультикультуралізм, транснаціоналізм та багато інших. Такі поняття відрізняють це дослідження від решти» (Bhattarai, 2013: 63-64).

Про проблему літератури-через-дефіс теж згадувала Л. Міннаард у контексті німецької літератури. Її творять мігранти, які асимілювалися в суспільство і вважають себе його частиною, проте не забувають про своє походження і вказують на нього. Це може бути, наприклад, англо-ірландська чи будь-яка інша література, де автор свідомо наголошує на обох частинах своєї ідентичності. Відповідно, постає питання, як називати літературу, яку вони пишуть: «З плином часу, коли статус "іноземного робітника" перетворюється на статус нового німця з подвійним громадянством, а "література про гастарбайтерів" – на німецьку літературу, (політичне) питання класифікації та найменування стає дедалі складнішим» (Minnaard, 2009: 60).

Мультикультурна література, згідно з М. Каі, «стосується питань різноманітності та інклюзивності, але, що ще важливіше, також стосується структури влади та боротьби за неї. Її мета полягає не лише в тому, щоб зрозуміти, прийняти та оцінити культурні відмінності, а й, зрештою, трансформувати існуючий соціальний лад, аби забезпечити більший голос і авторитет маргіналізованим культурам та досягти соціальної рівності й справедливості серед усіх» (Cai, 2002: 7).

У своєму виступі К. Петерсен дала чітке визначення міжкультурної літератури: «Міжкультурна література тісно пов'язана з літературою мігрантів та про міграцію, причому остання часто є прикладом першої. Міжкультурну літературу пишуть автори, на погляди та/або тематику яких впливають різні культурні простори. Міжкультурні тексти також поширюються у більш ніж одному культурному просторі та мають до них відношення; вони звертаються до різних етнічних груп. Термін "міжкультурний" – наповнений конотаціями обміну та діалогу – означає, що це література, яка може виконувати посередницьку або посольську роль, незалежно від того, чи є це навмисним, чи ні. Однак міжкультурна література – це не лише розповіді про «інші» культурні досвіди; вона не просто відображає досвід міграції, пошуку притулку та репатріації. Замість того, щоб просто віддзеркалювати, міжкультурна література залучає, перебуваючи як у межах дискурсу, так і беручи активну участь у його створенні» (Petersen, 2009).

Г. Філіпович у праці «Розпад і злиття: польська емігрантська література» (Fission and Fusion: Polish Émigré Literature) з серії «Міжнародний авангард» написала про літературу емігрантів таке: «Згідно з однією з поширених інтерпретацій, емігрантська література протиставляє відчуття розриву з батьківщиною прагненням повернутися додому. Вона визначається прив'язаністю письменників до рідної культури, а не їхнім зануренням у нове середовище чи досвідом зіткнення культур» (Filipowich, 1989: 157).

«Енциклопедія Великих рівнин» містить такий опис іммігрантської літератури: «Література іммігрантів набуває різноманітних форм і зазвичай створюється самими іммігрантами та американцями другого чи третього покоління. Ці оповіді, що часто мають автобіографічний характер, відображають досвід імміграції та акультурації, а також пов'язане з цими процесами відчуття дискомфорту. Тривога, яку висвітлює література іммігрантів, є поєднанням рішучості, успіху, самотності та відчуття покинутості» (Norberg Blair, 2011).

Визначення «літератури мігрантів» від Ш. Кесслер: «"література мігрантів" – це широке поняття,

яке охоплює всю літературу, написану в нашу епоху міграції, і яка порушує тему міграції як у тематичному, так і, в деяких випадках, у стилістичному плані» (Kessler, 2017). Вона посилається на слова С. Френка, який говорить, що перехід до «літератури міграції» є «відходом від біографії автора як вирішального параметра, натомість наголошуючи на внутрішньотекстових рисах, таких як зміст і форма, а також на позатекстових чинниках, таких як соціальні процеси» (Frank, 2008: 3).

Ф. Пурджафарі та А. Вахідпур визначають основні риси літератури про міграцію як «пограничність», «безмежний космополітизм» та «тимчасові ідентичності». Вони вбачають корені цих рис у концепції гібридності Г. Бгабги (Pourjafari and Vahidpour, 2014: 680). У їхній статті цей термін синонімічний терміну література мігрантів.

Це наразі чи не найповніший перелік категорій творів, що входять до поняття міграційної літератури, який ми маємо.

Важливим є також питання методології дослідження міграційної літератури. Й. Космальська вважає, що під час вивчення міграційного письма, варто досліджувати його з трьох точок зору: тематично-орієнтованої, етнічно-орієнтованої та текстово-орієнтованої. Основний фокус уваги тематично-орієнтованого підходу – тема та зміст твору. Етнічно-орієнтований підхід зосереджується на культурному походженні автора, його етнічній приналежності та культурній спадщині (будь-який контент є прийнятним, якщо твір створений мігрантом). Текстово-орієнтований підхід базується на тому, які типи текстів слід класифікувати як міграційні твори (лише літературне чи й візуальне мистецтво, наприклад фото і, наприклад, комікси, які знаходяться на перетині цих видів мистецтва) (Kosmalska, 2022: 338). Запропонована Й. Космальською модель є продуктивною і обґрунтованою, адже допомагає звузити рамки надзвичайно широкого поняття. Проте вона не вичерпує всіх можливостей аналізу міграційної літератури. З огляду на комплексність цього явища, вважаємо доцільним додати дискурс-аналіз (за М. Фуко), що дозволяє проаналізувати способи конструювання образу мігранта в тексті, зокрема механізми «іншування» та репрезентації рівноваги влади (*power relations*). Об'єднавши ці підходи, можна отримати цілісну картину, яка репрезентує текст, контекст і особу автора.

Не менш важливими є часові рамки. М. Ґанері вважає, що поняття міграційного письма треба пов'язувати з виникненням концепту «глобалізація» і звужувати за допомогою часових рамок, а витоки сучасної міграційної літератури Італії виводити з 1990-х. Щоб довести правильність своєї гіпотези, авторка вдається до узагальнень: вона говорить, що вся італійська література була б літературою міграції, якби для її визначення дослідники зосереджувалися лише на факті міграції. Зокрема тому що центральний твір, «Божественна комедія» Данте був написаний політичним вигнанцем, а італійська мова не існувала як національна мова Італії аж до другої половини XIX ст., тобто до об'єднання Італії, адже до того часу літературну мову штучно ототожнювали з тосканським діалектом (Ganeri, 2010: 440).

Й. Космальська також виводить існування поняття «міграційна література» з 1990-х. Вона ставить на перше місце у розумінні цього поняття власне міграцію – у сенсі економічному, політичному, соціологічному. Вона посилається на працю М. Штегера «Глобалізація: дуже короткий вступ» (Globalisation: A Very Short Introduction), який довів, що у теперішньому розумінні (зокрема в економічному аспекті) цей термін існує з 1990-х рр., хоч феномен і розвивався протягом тисячоліть (Steger, 2020). А також на книжку «Епоха міграції» Г. де Хаас, С. Каслса та М. Дж. Міллера, які говорять про чотири періоди повоєнної глобалізації: 1945–1973; 1973–1989; 1989–2008; 2008 – дотепер (Haas et al., 2019). Для дослідників однією з важливих точок в історії є падіння Берлінської стіни в 1989 р., від якого почався відлік «неоліберальної глобалізації», характерними рисами якої є «ринковий тріумфалізм, економічна дерегуляція та прискорена глобалізація торгівлі та фінансів» (Haas et al., 2020: 17). А такі історичні події, як падіння комунізму у Східній Європі, послаблення впливу «сильних держав» в Африці та Азії, закінчення Холодної війни, призвели до збільшення міжнародної міграції, і світ розділився на зони, які зайняли мігранти з певних країн (наприклад, Перська затока стала привабливим місцем для робітників-мігрантів з Південно-Східної та Південної Азії) (Haas et al., 2020: 6).

Звісно, ігнорувати такі великі соціально-економічні зрушення не можна. Але прив'язка лише до глобального історичного і соціального контексту насправді не працює на українському ґрунті. Оскільки Україна має інакший історичний шлях, то потрібно враховувати історичні події, які спричиняли міграцію. Коли ми говоримо про витоки міграційної літератури, важливо пам'ятати, що хоч міграція і супроводжувала людство від самого його зародження, все ж у знаному нам сенсі це поняття модерне. Тобто фактично ми можемо виводити поняття української міграційної літератури саме з кінця XIX ст., коли на зміну традицій-

ному аграрному суспільству приходить суспільство індустріальне.

Світові глобалізаційні процеси не оминули Україну, і це, безумовно, вагомий чинник, який не можна не взяти до уваги, особливо під час досліджень сучасної літератури. Проте ще більш вагомим чинником є історичні обставини – Україна тривалий час знаходилась у складі Російської імперії і Радянського Союзу, і здобуття незалежності (яке збігається в часі з тим рівнем розвитку глобалізації, про який говорив М. Штегер) є чи не найбільш важливою точкою. Для дослідження українських міграційного письма видається більш слушним розширення часових рамок, а не їхнє звуження. Міграція як основний мотив, навколо якого побудована наративна структура – це ключова ознака: якщо історія персонажа, його світогляд і розвиток прямо залежать від досвіду міграції, то такий твір має розглядатися як міграційний текст. Такий текст дає можливість побачити світ очима мігранта – людину, яка знаходиться між культурами, мовами та ідентичностями. Це особливий досвід, який змушує авторів звертати увагу на відчуження, ностальгію, втрату коренів, переосмислення «свого» й «чужого». Ці аспекти і виокремлюють міграційні тексти, навіть якщо вони віддалені одне від одного у часі створення. Якщо ми звузимо рамки до певного історичного періоду чи контексту глобалізації, повз нашу увагу пройде багато важливих текстів. Проте твори, які були написані до зародження модерних націй було б неправильно називати саме міграційною літературою, адже поняття міграції у звичному для нас розумінні нерозривно пов'язане з модерністю, а саме з формуванням національних мов і літератур. Натомість поняття «міграційний текст» чи «міграційне письмо» здаються цілком виправданими.

Висновки. Проведений аналіз засвідчує, що міграційна література є складним багатовимірним явищем, яке не має усталеної дефініції ні в українському, ні в зарубіжному літературознавстві. Наявні дослідження здебільшого зосереджені на окремих аспектах проблеми, що зумовлює фрагментарність наукового знання та актуалізує потребу в його систематизації.

Отже, сучасний стан досліджень міграційної літератури характеризується термінологічною розмитістю. Ми пропонуємо вважати поняття «міграційне письмо», «міграційний текст» і «міграційна література» ієрархічно пов'язаними: міграційне письмо охоплює широкий спектр практик репрезентації досвіду переміщення, міграційний текст – сукупність творів, що безпосередньо його фіксують, тоді як міграційна література становить корпус художніх текстів, у яких цей досвід набуває естетичної форми.

З'ясовано, що сучасні теоретичні підходи до вивчення міграційної літератури характеризуються термінологічною множинністю та включають різні поняття (література діаспори, екзильна, біженців, іммігрантська тощо), що відображає багатогранність самого явища. Обґрунтовано доцільність застосування комплексної методології, яка передбачає поєднання тематично-орієнтованого, етнічно-орієнтованого та текстово-орієнтованого підходів, а також використання інструментарію дискурс-аналізу. Доведено, що ключовою ознакою міграційної літератури є репрезентація досвіду переміщення як визначального чинника формування ідентичності персонажів і наративної структури твору. Такий підхід дозволяє розширити межі дослідження й врахувати специфіку українського історико-культурного контексту. Водночас з'ясовано, що, оскільки міграція у знаному нам сенсі є поняттям модерним, починати відлік творення міграційної літератури варто з кінця XIX століття, тобто формування модерної української нації. Водночас не варто залишати без уваги твори, написані раніше, проте коректними термінами для них будуть «міграційне письмо» чи «міграційний текст».

Перспективи подальших досліджень полягають у розробленні чіткішої класифікації міграційної літератури та застосуванні запропонованих теоретичних засад до аналізу конкретних художніх текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко В. Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини XX століття. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2016. 204 с.

2. Скуртул Г. Художнє осмислення еміграції в українській прозі останньої третини XX – початку XXI ст. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2015. 209 с.

3. Шостак О. «Еміграційний» текст Івана Франка. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 2018. 264 с.

4. Bhattarai G. R. Envisaging Diaspora Studies with its Theoretical Underpinnings in the Context of Nepal. *Journal of Nepalese Literature, Art and Culture*. 2013. Vol. 8.1. Pp. 61–73.

5. Cai M. Multicultural literature for children and young adults: reflections on critical issues. Westport : Greenwood press, 2002. 264 p.

6. Craith M. N. “Migrant” Writing and the Re-Imagined Community: Discourses of Inclusion/Exclusion. *German Politics and Society*. 2015. Vol. 33, Issue 1. Pp. 84–99. DOI: 10.3167/gps.2015.330107 (accessed: 17.03.2026).

7. Deleuze G., Guattari F., Brinkley R. What Is a Minor Literature? *Mississippi Review*. 1983. Vol. 11, Issue 3. Pp. 13–33.

8. Filipowicz H. Fission and Fusion: Polish Émigré Literature. 1989. Vol. 33, Issue 2. Pp. 157–172. DOI: https://doi.org/10.2307/309341(accessed: 17.032026)

9. Frank S. Migration and Literature. New York : Palgrave Macmillan US, 2008. 235 p.

10. Gallien C. “Refugee Literature”: What postcolonial theory has to say. *Journal of Postcolonial Writing*. 2018. Vol. 54, Issue 6. Pp. 721–726. DOI: https://doi.org/10.1080/17449855.2018.1555206 (accessed: 16.03.2026).

11. Ganeri M. The Broadening of the Concept of «Migration Literature» in Contemporary Italy. *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*. 2010. Vol. 44, Issue 2. Pp. 437–451. DOI:10.1177/001458581004400209 (accessed: 15.03.2026).

12. Glesener J. E. Migration literature as a new world literature? An overview of the main arguments. *Malice – Revista de Letras, Cultura e Pensamento*. 2016. URL: https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/migration-literature-as-a-new-world-literature-an-overview-of-the-main-arguments (accessed: 13.03.2026).

13. Haas H. de, Miller M. The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World. New York : Guilford Press, 2020. 464 p.

14. Hiemer E.-M., Rostek J., Uffelmann D. (Hg.). Contemporary Polish Migrant Culture and Literature in Germany, Ireland, and the UK. *Kritikon Litterarum*. 2012. Vol. 39, Issue 3–4. Pp. 232–235. DOI: 10.1515/kl-2012-0126 (accessed: 25.03.2026).

15. Kessler C. Migrant Literature or Migration Literature – and Why Does It Matter? *Inciting Sparks*. 29.05.2017. URL: https://incitingsparks.wordpress.com/2017/05/29/migrant-literature-or-migration-literature-and-why-does-it-matter/ (accessed: 29.02.2026).

16. Kosmalska J. Defining Migration Writing. *Journal of Literary Theory*. 2022. Vol. 16, Issue 2. Pp. 331–350. DOI: https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2028 (accessed: 20.02.2026)

17. Mews S. Exile Literature and Literary Exile: A Review Essay. *South Atlantic Review*. 1992. Vol. 57, Issue 1. Pp. 103–109. DOI: https://doi.org/ 10.2307/32003404 (accessed: 15.03.2026).

18. Minnaard L. Literature of Migration: Aesthetic Interventions in Times of Transformation. In *New Germans, New Dutch: Literary Interventions*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2009. Pp. 51–67. DOI: https://doi.org/10.5117/9789089640284 (accessed: 12.03.2026).

19. Norberg Blair L. Immigrant literature. *Encyclopedia of the Great Plains*. 2011. URL: https://plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/doc/egp.lt.028.html (accessed: 07.03.2026).

20. Ostendorf B. Literary Acculturation: What Makes Ethnic Literature «Ethnic». 1985. *Callaloo*. Issue 25. Pp. 577–586. DOI: https://doi.org/10.2307/2930828 (accessed: 12.03.2026).

21. Petersen K. Intercultural Literature and the Fundamentals of Intercultural Writing. 2009. URL: http://www.yorku.ca/aklim/Anon/Intercultural%20Literature%20and%20the%20Fundamentals%20of%20Intercultural%20Writing.htm (accessed: 20.02.2026).

22. Pokharel B. Diaspora and Diasporic Literature: Condition to Consciousness. *The Outlook: Journal of English Studies*. 2020. Vol. 11. Pp. 86–98. DOI: https://doi.org/10.3126/ojes.v11i0.36363 (accessed: 12.03.2026).

23. Pourjafari F., Vahidpour A. Migration Literature: a Theoretical Perspective. *The Dawn Jornal*. 2014. Vol. 3, Issue 1. Pp. 679–691.

24. Steger M. B. Globalization: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2020. 176 p.

REFERENCES

1. Vasylenko V. (2016) Modyfikatsiia travmy v ukrainskii emihratsiinii prozi druhoi polovyny XX stolittia [The Representation of Trauma in Ukrainian Emigrant Prose of the Second Half of the 20th Century]. dys. … kand. filol. nauk : 10.01.01. Kyiv. 204 s. [in Ukrainian].

2. Skurtul H. (2015) Khudozhnie osmyslennia emihratsii v ukrainskii prozi ostannoi tretyny XX – pochatku XXI st. [Artistic Interpretations of Emigration in Ukrainian Prose from the Last Third of the 20th Century to the Early 21st Century]. 10.01.01. Kyiv. 209 s. [in Ukrainian].

3. Shostak O. (2018) «Emihratsiinyi» tekst Ivana Franka. [Ivan Franko’s “Emigrational” Text] dys. … kand. filol. nauk : 10.01.01. Lviv. 264 s. [in Ukrainian].

4. Bhattarai G. R. (2013) Envisaging Diaspora Studies with its Theoretical Underpinnings in the Context of Nepal. *Journal of Nepalese Literature, Art and Culture*. Vol. 8.1. Pp. 61–73.

5. Cai M. (2002) Multicultural literature for children and young adults: reflections on critical issues. Westport : Greenwood press. 264 p.

6. Craith M. N. (2015) “Migrant” Writing and the Re-Imagined Community: Discourses of Inclusion/Exclusion. *German Politics and Society*. Vol. 33, Issue 1. Pp. 84–99. DOI: 10.3167/gps.2015.330107 (accessed: 17.03.2026).

7. Deleuze G., Guattari F., Brinkley R. (1983) What Is a Minor Literature? *Mississippi Review*. Vol. 11, Issue 3. P. 13–33.

8. Filipowicz H. (1989) Fission and Fusion: Polish Émigré Literature. Vol. 33, Issue 2. Pp. 157–172. DOI: https://doi.org/10.2307/309341(accessed: 17.032026)

9. Frank S. Migration and Literature. New York : Palgrave Macmillan US, 2008. 235 p.

10. Gallien C. (2018) “Refugee Literature”: What postcolonial theory has to say. *Journal of Postcolonial Writing*. Vol. 54, Issue 6. Pp. 721–726. DOI: https://doi.org/10.1080/17449855.2018.1555206 (accessed: 16.03.2026).

11. Ganeri M. (2010) The Broadening of the Concept of «Migration Literature» in Contemporary Italy. *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*. Vol. 44, Issue 2. Pp. 437–451. DOI:10.1177/001458581004400209 (accessed: 15.03.2026).

12. Glesener J. E. (2016) Migration literature as a new world literature? An overview of the main arguments. *Malice – Revista de Letras, Cultura e Pensamento*. URL: https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/migration-literature-as-a-new-world-literature-an-overview-of-the-main-arguments (accessed: 13.03.2026).

13. Haas H. de, Miller M. (2020) The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World. New York : Guilford Press. 464 p.

14. Hiemer E.-M., Rostek J., Uffelmann D. (Hg.). (2012) Contemporary Polish Migrant Culture and Literature in Germany, Ireland, and the UK. *Kritikon Litterarum*. Vol. 39, Issue 3–4. Pp. 232–235. DOI: 10.1515/kl-2012-0126 (accessed: 25.03.2026)

15. Kessler C. (2017) Migrant Literature or Migration Literature – and Why Does It Matter? *Inciting Sparks*. URL: https://incitingsparks.wordpress.com/2017/05/29/migrant-literature-or-migration-literature-and-why-does-it-matter/ (accessed: 29.02.2026).

16. Kosmalska J. (2022) Defining Migration Writing. *Journal of Literary Theory*. Vol. 16, Issue 2. Pp. 331–350. DOI: https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2028 (accessed: 20.02.2026).

17. Mews S. (1992) Exile Literature and Literary Exile: A Review Essay. *South Atlantic Review*. Vol. 57, Issue 1. Pp. 103–109. DOI: https://doi.org/ 10.2307/32003404 (accessed: 15.03.2026).

18. Minnaard L. (2009) Literature of Migration: Aesthetic Interventions in Times of Transformation. In *New Germans, New Dutch: Literary Interventions*. Amsterdam : Amsterdam University Press. Pp. 51–67. DOI: https://doi.org/10.5117/9789089640284 (accessed: 12.03.2026).

19. Norberg Blair L. (2011) Immigrant literature. *Encyclopedia of the Great Plains*. URL: https://plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/doc/egp.lt.028.html (accessed: 07.03.2026).

20. Ostendorf B. Literary Acculturation: What Makes Ethnic Literature «Ethnic». 1985. *Callaloo*. Issue 25. Pp. 577–586. DOI: https://doi.org/10.2307/2930828 (accessed: 12.03.2026).

21. Petersen K. (2009) Intercultural Literature and the Fundamentals of Intercultural Writing. URL: http://www.yorku.ca/aklim/Anon/Intercultural%20Literature%20and%20the%20Fundamentals%20of%20Intercultural%20Writing.htm (accessed: 20.02.2026).

22. Pokharel B. (2020) Diaspora and Diasporic Literature: Condition to Consciousness. *The Outlook: Journal of English Studies*. Vol. 11. Pp. 86–98. DOI: https://doi.org/10.3126/ojes.v11i0.36363 (accessed: 12.03.2026).

23. Pourjafari F., Vahidpour A. (2014) Migration Literature: a Theoretical Perspective. *The Dawn Jornal*. Vol. 3, Issue 1. Pp. 679–691.

24. Steger M. B. (2020) Globalization: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press. 176 p.

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 811.111’373:378.147:81’23
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-37

Світлана ПІЛІШЕК,
orcid.org/0000-0002-3685-8901
кандидат психологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов
Хмельницького національного університету
(Хмельницький, Україна) biblioteka.lab@ukr.net

Ольга РУДОМАН,
orcid.org/0000-0003-4784-3518
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов
Хмельницького національного університету
(Хмельницький, Україна) biblioteka.lab@ukr.net

СЕМАНТИКО-КОМУНІКАТИВНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЛЕКСИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ ПРОФЕСІЙНОГО СПРЯМУВАННЯ

Актуальність дослідження зумовлена зростанням вимог до рівня іншомовної підготовки майбутніх фахівців у контексті професійної комунікації та недостатньою розробленістю семантико-комунікативних засад формування лексичної компетентності. Метою статті було теоретичне обґрунтування семантико-комунікативних засад формування лексичної компетентності майбутніх фахівців у процесі вивчення іноземної мови професійного спрямування та визначення ефективних методичних підходів до її формування. Методологія дослідження ґрунтувалася на використанні комплексу загальнонаукових і спеціальних методів, зокрема аналізу та узагальнення наукових джерел, систематизації теоретичних положень, структурно-функціонального аналізу, а також елементів порівняльного підходу до інтерпретації досліджуваних явищ. У результаті дослідження уточнено сутність лексичної компетентності як інтегративного компоненту іншомовної комунікативної компетентності. Визначено її структуру, що включає когнітивний, операційний, прагматичний і соціокультурний компоненти. Обґрунтовано специфіку формування лексичної компетентності в умовах професійно орієнтованого навчання, зокрема необхідність оволодіння термінологічною лексикою та її функціонуванням у професійному дискурсі. Уточнено зміст семантичного та комунікативного аспектів навчання лексики та доведено необхідність їх інтеграції у навчальному процесі. Розроблено поетапну модель формування лексичної компетентності та систематизовано методичні прийоми і засоби її реалізації відповідно до кожного етапу. Практична значимість дослідження полягає у можливості використання отриманих результатів у процесі розроблення навчальних програм, підручників і методичних матеріалів з іноземної мови професійного спрямування, а також у вдосконаленні методики формування лексичної компетентності майбутніх фахівців у закладах вищої освіти.

Ключові слова: *іншомовна підготовка, освітній простір, мовна модель, культурні норми, професійне середовище.*

Svitlana PILISHEK,
orcid.org/0000-0002-3685-8901
Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Languages
Khmelnytskyi National Univeristy
(Khmelnytskyi, Ukraine) biblioteka.lab@ukr.net

Olha RUDOMAN,
orcid.org/0000-0003-4784-3518
Candidate of Phylological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Languages
Khmelnytskyi National Univeristy
(Khmelnytskyi, Ukraine) biblioteka.lab@ukr.net

SEMANTIC-COMMUNICATIVE AMPLIFICATIONS OF THE FORMATION OF LEXICAL COMPETENCE OF MAYBETH PROFESSIONALS IN THE PROCESS OF INTERNATIONAL PROFESSIONAL LANGUAGE STRAIGHTING

The relevance of pre-school education is exacerbated by the lack of semantic and formal semantic communication in the context of professional communication. competence. The method of articles was theoretically based on the semantic-communicative ambush of the formation of lexical competence of the professionals in the process of developing foreign languages and the development of effective methods of meaningful learning. її molding. The methodology of the study was based on a complex of scientific and special methods, including the analysis of scientific methods, the systematization of the theoretical position, the structural and functional analysis of the elements. approach to the interpretation of previous revelations. The results of the study clarified the essence of lexical competence as an integrative component of deep communicative competence. A structure that includes cognitive, operational, pragmatic and sociocultural components is designated. The specificity of the formation of lexical competence in the minds of professionally oriented teachers is based on the necessity of terminological vocabulary and functions of professional discourse. The mixture of semantic and communicative aspects of the initial vocabulary is clarified and the necessity of their integration in the initial process is brought to light. The model of the formation of lexical competence is broken down in stages and systematized by methodical techniques and resources and implementation up to the skin stage. The practical significance of preliminary studies lies in the possibility of quickly correcting the results of the process of development of initial programs, manuals and methodical materials for foreign languages of the professional language, so quickly learned methods of forming lexical competence maybutnikh fakhivtsiv have mortgages things to enlighten.

Key words: *inshomovna preparation, illuminated space, movna model, cultural norms, professional values.*

Постановка проблеми. Процеси глобалізації, інтеграції у міжнародний освітній та професійний простір, а також зростання ролі міжкультурної комунікації зумовлюють підвищені вимоги до рівня володіння іноземними мовами фахівцями різних галузей. Особливої ваги набуває здатність ефективно використовувати лексичні ресурси мови у професійно орієнтованому спілкуванні, що безпосередньо пов'язано з формуванням лексичної компетентності як складника загальної іншомовної комунікативної компетентності.

У контексті професійної підготовки майбутніх фахівців проблема формування лексичної компетентності набуває комплексного характеру, оскільки передбачає не лише засвоєння певного обсягу спеціалізованої лексики, але й оволодіння механізмами її адекватного використання відповідно до комунікативних намірів, ситуацій і професійних завдань. Це зумовлює необхідність урахування семантичних і комунікативних параметрів лексичних одиниць, їх функціонування в дискурсі та взаємозв'язку з когнітивними процесами.

Аналіз досліджень. У сучасному науковому дискурсі проблема формування лексичної компетентності розглядається у тісному зв'язку з розвитком іншомовної комунікативної компетентності та професійною підготовкою фахівців. Зокрема, у працях українських і зарубіжних дослідників простежується тенденція до інтеграції семантичного, когнітивного та комунікативного підходів, що зумовлює необхідність комплексного осмислення зазначеного феномена.

У дослідженні О. Косович (Косович О., 2023) акцентовано увагу на інтегративній природі лексичної компетентності, яка формується на перетині мовних, когнітивних і професійно орієнтованих знань. Авторка обґрунтовує, що ефективне оволодіння лексикою передбачає не лише засвоєння її значення, але й включення у систему міждисциплінарних зв'язків, що забезпечує глибше

розуміння професійних понять. Водночас встановлено, що міждисциплінарний підхід сприяє підвищенню рівня осмисленості лексичних знань і їх перенесенню у практичну діяльність.

Дослідження Л. Черчати та Л. Король (Черчата Л., Король Л., 2024) зосереджене на особливостях формування лексичної компетентності у студентів нефілологічних спеціальностей. Авторки доводять, що результативність цього процесу залежить від поєднання комунікативної спрямованості навчання з урахуванням професійного контексту. Отримані результати свідчать про необхідність орієнтації навчання на типові ситуації професійної діяльності, що забезпечує функціональне використання лексики.

У роботі В. Коваленка та Д. Марценюка (Коваленко В., Марценюк Д., 2020) розкрито місце комунікативної компетентності у структурі професійної підготовки фахівця. Дослідники обґрунтовують, що ефективна професійна діяльність неможлива без сформованості здатності до адекватної мовленнєвої взаємодії, яка передбачає точний і доречний добір мовних засобів. Висновки авторів підкреслюють значущість лексичної складової як основи реалізації комунікативних намірів у професійному середовищі.

У праці Н. Мукан та ін. (Мукан Н., Горохівська Т., Ієвлєв О., Чубінська Н., Кобрин В., 2023) здійснено концептуалізацію іншомовної комунікативної компетентності через систему взаємопов'язаних категорій. Дослідники уточнюють її структурні компоненти та наголошують на їх взаємодії у процесі мовленнєвої діяльності. Встановлено, що лексична компетентність функціонує як ключовий елемент цієї системи, забезпечуючи змістове наповнення комунікації.

У зарубіжних дослідженнях, зокрема у праці M. C. Bueno-Alastuey та K. Nemeth (Bueno-Alastuey M. C., Nemeth K., 2022), доведено ефективність поєднання цифрових інструментів і аудіоматеріалів у процесі засвоєння лексики. Автори встановили, що використання інтерактивних платформ сприяє не лише розширенню словникового запасу, але й покращенню здатності до довготривалого запам'ятовування лексичних одиниць. Отримані результати підтверджують доцільність інтеграції технологічних засобів у навчання лексики.

Дослідження О. Юмачікової (Юмачікова О., 2024) присвячене аналізу традиційних методів розвитку лексичної компетентності. Авторка доводить, що навіть у сучасних умовах такі методи зберігають ефективність за умови їх адаптації до потреб здобувачів освіти. Встановлено, що системне використання вправ на повторення, закріплення та варіювання лексики сприяє формуванню стійких мовленнєвих навичок.

У роботі Ю. Генсерук (Генсерук Ю., 2026) уточнено теоретичні засади формування англомовної лексичної компетентності майбутніх фахівців. Авторка підкреслює необхідність поєднання когнітивного та комунікативного підходів, що забезпечує як глибоке розуміння значення лексичних одиниць, так і їх функціональне використання. Отримані результати свідчать про доцільність системного підходу до організації процесу навчання лексики.

Попри значну кількість досліджень, у науковому доробку простежується недостатня увага до цілісного осмислення семантико-комунікативних засад формування лексичної компетентності саме в умовах професійно орієнтованого навчання. Наявні праці переважно розглядають окремі аспекти проблеми – структурні компоненти, методичні прийоми або комунікативну спрямованість – без їх інтеграції в єдину теоретико-методичну систему.

Метою статті є теоретичне обґрунтування семантико-комунікативних засад формування лексичної компетентності майбутніх фахівців у процесі вивчення іноземної мови професійного спрямування.

Виклад основного матеріалу. У структурі іншомовної комунікативної компетентності лексична компетентність посідає важливе місце як така, що забезпечує оперування мовними одиницями у процесі спілкування. У наукових дослідженнях це поняття розглядається як інтегративне утворення, що поєднує знання лексичних одиниць і здатність до їх адекватного використання в різних комунікативних ситуаціях. Такий підхід дозволяє трактувати лексичну компетентність не лише як сукупність засвоєних слів і термінів, але як функціональну здатність реалізовувати їх у мовленні відповідно до змісту, мети та умов комунікації (Liu S., Reynolds B. L., 2025).

Сутність лексичної компетентності полягає у володінні значеннями лексичних одиниць, розумінні їх семантичної структури, а також у здатності встановлювати між ними системні зв'язки (Коваленко В., Марценюк Д., 2020). Водночас ключовим є вміння здійснювати свідомий і доречний вибір мовних засобів залежно від комунікативного наміру, типу дискурсу та конкретної ситуації спілкування. Це передбачає врахування контексту, стилістичних особливостей мовлення та прагматичних характеристик висловлювання.

Лексична компетентність тісно пов'язана з іншими складниками іншомовної комунікативної

компетентності. Зокрема, її реалізація неможлива без граматичної компетентності, яка забезпечує правильне поєднання лексичних одиниць у мовленні (Bueno-Alastuey M. C., Nemeth K., 2022). Взаємодія із соціолінгвістичною компетентністю виявляється у здатності добирати лексику відповідно до соціальних норм і ролей учасників комунікації. Прагматична компетентність, своєю чергою, визначає доцільність використання лексичних засобів з огляду на комунікативну мету та очікуваний результат. Таким чином, лексична компетентність функціонує як складний багатовимірний компонент, інтегрований у загальну систему іншомовної підготовки.

Структурний аналіз лексичної компетентності передбачає виокремлення взаємопов'язаних компонентів, які забезпечують її цілісне функціонування у процесі іншомовної комунікації (Юмачікова О., 2024). Такий підхід дозволяє розглядати лексичну компетентність не як сукупність ізольованих знань і вмінь, а як системне утворення, що інтегрує різні аспекти оперування лексикою (рис. 1).

Когнітивний компонент охоплює знання лексичних одиниць, їх значень і семантичної структури. Він передбачає розуміння полісемії, синонімічних та антонімічних зв'язків, а також здатність встановлювати системні відношення між словами у межах лексико-семантичних полів (Ding C., Reynolds B. L., Szabó C. Z., Boone G., 2025). Саме цей компонент забезпечує основу для усвідомленого засвоєння лексики та її подальшого використання.

Операційний компонент пов'язаний із практичним застосуванням лексичних знань у мовленні. Він включає вміння добирати та використовувати лексичні одиниці відповідно до змісту висловлювання, комунікативної ситуації та типу дискурсу (Sun Y., 2026). У межах цього компонента реалізується здатність до варіювання мовних засобів, що забезпечує точність і адекватність висловлювання.

Прагматичний компонент визначає здатність враховувати комунікативний намір, контекст і характеристики адресата (Bueno-Alastuey M. C., Nemeth K., 2022). Він передбачає розуміння функціонального навантаження лексичних одиниць у конкретних умовах спілкування та їх відповідність очікуваному комунікативному ефекту. Завдяки цьому компоненту забезпечується доцільність і ефективність мовленнєвої взаємодії.

Соціокультурний компонент відображає зв'язок лексичної компетентності з культурними нормами та професійним середовищем (Генсерук Ю., 2026). Він передбачає володіння лексикою з урахуванням національно-культурної специфіки, правил мовленнєвої поведінки та особливостей професійного дискурсу. Це забезпечує адекватність використання мовних засобів у міжкультурній та професійній комунікації. Таким чином, структура лексичної компетентності є багатокомпонентною, а її елементи перебувають у тісній взаємодії, що забезпечує ефективне функціонування лексики в процесі іншомовного спілкування.

У контексті професійно орієнтованого навчання іноземної мови лексична компетентність набуває якісно нових характеристик, що зумовлені функ-

Рис. 1. Структура лексичної компетентності

Джерело: складено автором на основі [3; 7; 8]

ціонуванням мови як інструмента професійної діяльності (Юмачікова О., 2024). На відміну від загальномовної підготовки, вона спрямована не лише на засвоєння лексичних одиниць, але й на їх інтеграцію у систему професійних знань і комунікативних практик. У цьому зв'язку лексична компетентність постає як багаторівневе утворення, що забезпечує доступ до спеціалізованої інформації та її адекватну репрезентацію у фаховому дискурсі.

Однією з ключових ознак такої компетентності є оволодіння термінологічною лексикою певної галузі (Liu S., Reynolds B. L., 2025). Йдеться не лише про засвоєння дефініцій термінів, але й про розуміння їх концептуального змісту, місця у відповідній терміносистемі та взаємозв'язків з іншими поняттями. Це передбачає здатність до семантичної диференціації близьких за значенням одиниць, розмежування загальномовної та спеціалізованої лексики, а також усвідомлення процесів термінотворення і варіативності термінів у різних професійних контекстах.

Важливим аспектом є також розуміння закономірностей функціонування лексичних одиниць у професійному дискурсі (Генсерук Ю., 2026). Лексика у цьому випадку реалізується не ізольовано, а в межах типових жанрів і комунікативних ситуацій, що мають усталені структурно-семантичні та прагматичні характеристики. Це вимагає від здобувачів освіти здатності інтерпретувати значення лексичних одиниць з урахуванням контексту, дискурсивних стратегій та інтенцій комунікантів. Особливого значення набуває володіння колокаційними зв'язками, фаховими кліше та стійкими мовними моделями, які забезпечують нормативність і точність професійного мовлення.

Здатність до використання лексики у типових професійних ситуаціях передбачає інтеграцію лексичних знань з комунікативними уміннями (Liu S., Reynolds B. L., 2025). Це охоплює не лише відтворення готових мовних зразків, але й їх адаптацію до конкретних умов спілкування, варіювання лексичних засобів залежно від мети, статусу учасників і жанру комунікації. У цьому контексті лексична компетентність виявляється як інструмент реалізації професійних дій, зокрема аргументації, презентації результатів діяльності, ведення переговорів і документування інформації.

Принциповим є взаємозв'язок рецептивного і продуктивного рівнів володіння лексикою. Рецептивний рівень забезпечує декодування професійно значущої інформації, тоді як продуктивний – її кодування у власному мовленні (Liu S., Reynolds B. L., 2025). Проте ці рівні не функціонують ізольовано: їх взаємодія має характер взаємного збагачення, у процесі якого відбувається поступовий перехід лексичних одиниць із пасивного словника до активного. Це потребує створення таких навчальних умов, за яких лексика засвоюється не лише на рівні впізнавання, але й у процесі багаторазового використання в різних комунікативних контекстах.

Динамічний характер лексичної компетентності виявляється у її здатності до постійного розвитку та трансформації. У процесі навчання і професійної діяльності відбувається не лише кількісне розширення словникового запасу, але й якісне ускладнення семантичних структур, поглиблення розуміння значень, опанування нових дискурсивних практик (Ding C., Reynolds B. L., Szabó C. Z., Boone G., 2025). Це зумовлює необхідність розглядати лексичну компетентність як відкриту систему, що реагує на зміни у професійному середовищі, розвиток терміносистем і комунікативних норм. Таким чином, специфіка лексичної компетентності в умовах професійно орієнтованого навчання полягає у її інтегративному характері, що поєднує семантичний, когнітивний і комунікативно-прагматичний виміри та забезпечує ефективну участь майбутнього фахівця у професійній іншомовній взаємодії.

У контексті професійно орієнтованого навчання іноземної мови лексична компетентність набуває якісно нових характеристик, що зумовлені функціонуванням мови як інструмента професійної діяльності (Sun Y., 2026). На відміну від загальномовної підготовки, вона спрямована не лише на засвоєння лексичних одиниць, але й на їх інтеграцію у систему професійних знань і комунікативних практик. У цьому зв'язку лексична компетентність постає як багаторівневе утворення, що забезпечує доступ до спеціалізованої інформації та її адекватну репрезентацію у фаховому дискурсі.

Зазначені характеристики зумовлюють необхідність розгляду лексичної компетентності крізь призму семантичного та комунікативного аспектів, які визначають специфіку засвоєння і функціонування лексичних одиниць у професійному мовленні. Семантичний аспект навчання лексики пов'язаний із засвоєнням значення мовних одиниць і розкриттям їх внутрішньої змістової структури (Юмачікова О., 2024). Йдеться про формування системного уявлення про лексичне значення, яке охоплює денотативний, конотативний і контекстуальний компоненти, а також передбачає усвідомлення полісемії, омонімії, синонімії та антонімії, встановлення парадигматичних і син-

тагматичних зв'язків між лексичними одиницями. У межах професійної підготовки це доповнюється необхідністю розуміння концептуального змісту термінів, їх місця у відповідній терміносистемі та здатності до семантичної диференціації близьких за значенням одиниць (Генсерук Ю., 2026).

Водночас семантичне опрацювання лексики не є самодостатнім, оскільки ефективне функціонування лексичних одиниць забезпечується лише за умов їх включення у комунікативну діяльність. У цьому зв'язку комунікативний аспект навчання лексики орієнтований на формування здатності використовувати мовні одиниці відповідно до умов реального спілкування. Він передбачає врахування комунікативного наміру, типу дискурсу, соціальних ролей учасників взаємодії та прагматичних характеристик висловлювання. У професійному контексті це виявляється у здатності інтерпретувати та продукувати висловлювання в межах типових жанрів і ситуацій, що мають усталені структурно-семантичні та прагматичні характеристики, а також у володінні колокаційними зв'язками, фаховими кліше та стійкими мовними моделями (Ding C., Reynolds B. L., Szabó C. Z., Boone G., 2025).

Інтеграція семантичного і комунікативного аспектів реалізується у здатності до використання лексики у типових професійних ситуаціях. Це передбачає не лише знання значень слів, але й уміння добирати та комбінувати їх відповідно до мети спілкування, статусу учасників і жанру комунікації, зокрема у процесі ведення переговорів, підготовки презентацій і ділового листування. Така інтеграція забезпечує перехід від формального засвоєння лексики до її функціонального використання як інструмента реалізації професійних дій (Sun Y., 2026).

Принциповим у цьому процесі є взаємозв'язок рецептивного і продуктивного рівнів володіння лексикою. Семантичний аспект більшою мірою пов'язаний із рецептивною діяльністю, що забезпечує розуміння професійно значущої інформації, тоді як комунікативний аспект актуалізується у продуктивному використанні лексики. Їх взаємодія має динамічний характер і сприяє поступовому переходу лексичних одиниць із пасивного словника до активного, що є необхідною умовою сформованості лексичної компетентності.

Динамічність лексичної компетентності виявляється у її здатності до постійного розвитку та трансформації в процесі навчання і професійної діяльності. Це передбачає не лише розширення словникового запасу, але й поглиблення семантичного розуміння лексичних одиниць та вдосконалення їх комунікативного використання у різних дискурсивних практиках (Ahmed A. A., Sayed B. T., Wekke I. S., Widodo M., Rostikawati D., Ali M. H., Hussein H. A. A., Azizian M., 2022). Таким чином, поєднання семантичного і комунікативного аспектів забезпечує цілісність процесу формування лексичної компетентності та її відповідність вимогам професійно орієнтованого іншомовного спілкування.

На етапі семантизації провідного значення набувають прийоми, спрямовані на розкриття значення лексичних одиниць і формування їх первинного розуміння. До них належать контекстуальне пояснення, використання дефініцій, переклад із коментарем, порівняння з уже відомими одиницями, а також залучення автентичних матеріалів, що демонструють функціонування лексики у природному професійному середовищі. Ці прийоми забезпечують глибше осмислення значення слова та його місця у професійному дискурсі (табл. 1).

На етапі первинного закріплення доцільно застосовувати вправи, спрямовані на встановлення семантичних зв'язків між лексичними одиницями (Akbarian I., 2010). Це можуть бути завдання на групування слів за значенням, встановлення синонімічних і антонімічних відношень, робота з терміносистемами, а також вправи на впізнавання і відтворення лексики у типових мовленнєвих структурах. Такі види діяльності сприяють систематизації знань і формуванню міцних асоціативних зв'язків.

Етап автоматизації передбачає використання прийомів, що формують стійкі навички застосування лексики у типових професійних ситуаціях (Sun Y., 2026). Особливого значення тут набувають завдання на формування колокаційної компетентності, а також вправи, що моделюють професійне спілкування: рольові ігри, аналіз кейсів, імітація переговорів, презентацій і ділового листування. Це забезпечує включення лексичних одиниць у мовленнєві моделі, характерні для професійної діяльності.

На етапі варіативного використання доцільно застосовувати більш складні та відкриті види діяльності, які вимагають самостійного добору мовних засобів практиках (Ahmed A. A., Sayed B. T., Wekke I. S., Widodo M., Rostikawati D., Ali M. H., Hussein H. A. A., Azizian M., 2022). До них належить робота з професійними текстами (аналіз, інтерпретація, трансформація), а також інтерактивні методи, зокрема дискусії, проблемні завдання та проєктна діяльність. Такі прийоми сприяють розвитку гнучкості лексичних умінь і здатності адаптувати лексику до нових комунікативних умов.

Таблиця 1

Методичне забезпечення етапів формування лексичної компетентності у професійно орієнтованому навчанні

Етап формування	Дидактична мета	Методичні прийоми і засоби
Семантизація	Розкриття значення лексичних одиниць, формування первинного розуміння	Контекстуальне пояснення, дефініції, переклад із коментарем, порівняння, автентичні матеріали
Первинне закріплення	Систематизація та актуалізація лексичних знань	Вправи на синонімію/антонімію, групування, робота з терміносистемами, підстановчі та трансформаційні вправи
Автоматизація	Формування навичок використання лексики у типових ситуаціях	Колокаційні вправи, рольові ігри, кейси, моделювання переговорів, презентацій, ділового листування
Варіативне використання	Гнучке та самостійне застосування лексики у нових умовах	Аналіз і трансформація професійних текстів, дискусії, проєктна діяльність, проблемні завдання

Джерело: складено автором на основі (Al Shihri H., Mahfoodh O. H. A., Khan A., 2025)

Таким чином, ефективність формування лексичної компетентності забезпечується цілеспрямованим добором методичних прийомів відповідно до етапу навчання, що дозволяє поєднати семантичне опрацювання лексики з її поступовою функціоналізацією у професійно орієнтованій комунікації.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що лексична компетентність є складним багатокомпонентним утворенням, яке забезпечує ефективне функціонування іншомовної комунікації, зокрема у професійно орієнтованому середовищі. Її сутність полягає не лише у володінні лексичними одиницями, але й у здатності до їх адекватного, доречного та функціонально зумовленого використання відповідно до комунікативних завдань.

З'ясовано, що структура лексичної компетентності включає когнітивний, операційний, прагматичний і соціокультурний компоненти, які перебувають у тісній взаємодії. Така структура забезпечує інтеграцію знань про лексичні одиниці з умінням їх застосовувати у різних типах дискурсу, що є особливо важливим у контексті професійної підготовки майбутніх фахівців.

Обґрунтовано, що в умовах професійно орієнтованого навчання лексична компетентність набуває специфічних характеристик, пов'язаних із необхідністю оволодіння термінологічною лексикою, розумінням її функціонування у професійному дискурсі та здатністю до використання у типових і варіативних комунікативних ситуаціях. Визначено, що її формування має динамічний характер і передбачає взаємозв'язок рецептивного та продуктивного рівнів володіння лексикою.

Уточнено зміст семантичного та комунікативного аспектів навчання лексики. Встановлено, що семантичний аспект забезпечує глибоке розуміння значення лексичних одиниць і їх системних зв'язків, тоді як комунікативний аспект орієнтований на їх функціональне використання у реальних умовах спілкування. Доведено, що ефективне формування лексичної компетентності можливе лише за умови інтеграції цих аспектів у навчальному процесі.

Визначено, що формування лексичної компетентності доцільно здійснювати поетапно: від семантизації лексичних одиниць до їх варіативного використання у нових комунікативних умовах. Така етапність забезпечує поступовий перехід від засвоєння значення до автоматизованого та гнучкого застосування лексики у професійному мовленні.

Окреслено систему методичних підходів і прийомів, що забезпечують ефективне формування лексичної компетентності. Встановлено, що результативність навчання досягається за умови цілеспрямованого поєднання прийомів семантизації, вправ на встановлення семантичних зв'язків, розвитку колокаційної компетентності, моделювання професійних ситуацій, роботи з автентичними текстами та використання інтерактивних методів навчання.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробленні конкретних моделей реалізації семантико-комунікативного підходу у різних галузях професійної підготовки, а також у створенні навчально-методичних матеріалів, спрямованих на розвиток лексичної компетентності з урахуванням специфіки професійного дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Косович О. Сутність професійної лексичної компетентності майбутнього вчителя іноземної мови та її формування на міждисциплінарній основі. *Педагогічний дискурс.* 2023. Вип. 34. DOI: https://doi.org/10.31475/ped.dys.2023.34.02

2. Черчата Л., Король Л. Шляхи формування іноземномовної лексичної компетентності студентів нефілологічних спеціальностей закладу вищої освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2024. Вип. 77, т. 3. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-30

3. Коваленко В., Марценюк Д. Комунікативна компетентність як складова професійної компетентності соціального працівника. *Молодий вчений.* Вип. 4 (80), 2020. с. 75–77. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-4-80-17

4. Мукан Н., Горохівська Т., Ієвлєв О., Чубінська Н., Кобрин В. Іншомовна комунікативна компетентність: понятєвокатегорійний дискурс. Академічні візії. Вип. 15. 2023. URL: https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/738 (дата звернення: 24.03.2026).

5. Bueno-Alastuey M. C., Nemeth K. Quizlet and podcasts: Effects on vocabulary acquisition. *Computer Assisted Language Learning*. 2022. Vol. 35, No. 7. P. 1407–1436. DOI: https://doi.org/10.1080/09588221.2020.1802601

6. Юмачікова О. Особливості використання традиційних методів розвитку лексичної компетенції на заняттях з української мови у сучасному аграрному виші. *Молодь і ринок.* 2024. № 6 (226). DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.307833

7. Генсерук Ю. Формування англомовної лексичної компетентності у майбутніх фахівців: теоретичні аспекти. *Вісник науки та освіти.* 2026. № 1 (43). DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2026-1(43)-1740-1750

8. Liu S., Reynolds B. L. A systematic review of English-as-a-foreign-language vocabulary learning activities for primary school students. *IRAL – International Review of Applied Linguistics in Language Teaching.* 2025. Vol. 63, No. 3. P. 2123–2167. DOI: https://doi.org/10.1515/iral-2023-0193

9. Ding C., Reynolds B. L., Szabó C. Z., Boone G. Assessing English language learners' collocation knowledge: A systematic review of receptive and productive measurements. *IRAL – International Review of Applied Linguistics in Language Teaching.* 2025. Vol. 63, No. 2. P. 833–856. DOI: https://doi.org/10.1515/iral-2022-0163

10. Sun Y. Investigating the impact of Kahoot! on the ESP vocabulary learning and retention in EFL context. *Cogent Education.* 2026. DOI: https://doi.org/10.1080/2331186X.2026.2614815

11. Ahmed A. A., Sayed B. T., Wekke I. S., Widodo M., Rostikawati D., Ali M. H., Hussein H. A. A., Azizian M. An empirical study on the effects of using Kahoot! as a game-based learning tool on EFL learners' vocabulary recall and retention. *Education Research International.* 2022. Vol. 2022. P. 1–10. DOI: https://doi.org/10.1155/2022/9739147

12. Akbarian I. The relationship between vocabulary size and depth for ESP/EAP learners. *System.* 2010. Vol. 38, No. 3. P. 391–401. DOI: https://doi.org/10.1016/j.system.2010.06.013

13. Al Shihri H., Mahfoodh O. H. A., Khan A. Examining the effect of the integration of multiple MALL applications on EFL students' academic vocabulary acquisition: A mixed-methods study. *Cogent Education.* 2025. Vol. 12, No. 1. P. 1–20. DOI: https://doi.org/10.1080/2331186X.2025.2473229

REFERENCES

1. Kosovych O. (2023) Sutnist profesiinoi leksychnoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia inozemnoi movy ta yii formuvannia na mizhdystsyplinarnii osnovi [The essence of professional lexical competence of a future foreign language teacher and its formation on an interdisciplinary basis]. Pedahohichnyi dyskurs, 34. DOI: https://doi.org/10.31475/ped.dys.2023.34.02 [in Ukrainian].

2. Cherchata L., Korol L. (2024) Shliakhy formuvannia inozemnomovnoi leksychnoi kompetentnosti studentiv nefilolohichnykh spetsialnostei zakladu vyshchoi osvity [Ways of forming foreign language lexical competence of students of non-philological specialties of higher education institutions]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 77(3). DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-30 [in Ukrainian].

3. Kovalenko V., Martseniuk D. (2020) Komunikatyvna kompetentnist yak skladova profesiinoi kompetentnosti sotsialnoho pratsivnyka [Communicative competence as a component of professional competence of a social worker]. Molodyi vchenyi, 4(80), 75–77. DOI: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-4-80-17 [in Ukrainian].

4. Mukan N., Horokhivska T., Iievliev O., Chubinska N., Kobryn V. (2023) Inshomovna komunikatyvna kompetentnist: poniattievo-katehoriinyi dyskurs [Foreign language communicative competence: conceptual and categorical discourse]. Akademichni vizii, 15. URL: https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/738 [in Ukrainian].

5. Bueno-Alastuey M. C., Nemeth K. (2022) Quizlet and podcasts: Effects on vocabulary acquisition. Computer Assisted Language Learning, 35(7), 1407–1436. DOI: https://doi.org/10.1080/09588221.2020.1802601

6. Yumachikova O. (2024) Osoblyvosti vykorystannia tradytsiinykh metodiv rozvytku leksychnoi kompetentsii na zaniattiakh z ukrainskoi movy u suchasnomu ahrarnomu vyshi [Features of using traditional methods of lexical competence development in Ukrainian language classes in a modern agrarian university]. Molod i rynok, 6(226). DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.307833 [in Ukrainian].

7. Henseruk Yu. (2026) Formuvannia anhlomovnoi leksychnoi kompetentnosti u maibutnikh fakhivtsiv: teoretychni aspekty [Forming English lexical competence in future professionals: theoretical aspects]. Visnyk nauky ta osvity, 1(43). DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2026-1(43)-1740-1750 [in Ukrainian].

8. Liu S., Reynolds B. L. (2025) A systematic review of English-as-a-foreign-language vocabulary learning activities for primary school students. IRAL – International Review of Applied Linguistics in Language Teaching, 63(3), 2123–2167. DOI: https://doi.org/10.1515/iral-2023-0193

9. Ding C., Reynolds B. L., Szabó C. Z., Boone G. (2025) Assessing English language learners' collocation knowledge: A systematic review of receptive and productive measurements. IRAL – International Review of Applied Linguistics in Language Teaching, 63(2), 833–856. DOI: https://doi.org/10.1515/iral-2022-0163

10. Sun Y. (2026) Investigating the impact of Kahoot! on the ESP vocabulary learning and retention in EFL context. Cogent Education. DOI: https://doi.org/10.1080/2331186X.2026.2614815

11. Ahmed A. A., Sayed B. T., Wekke I. S., Widodo M., Rostikawati D., Ali M. H., Hussein H. A. A., Azizian M. (2022) An empirical study on the effects of using Kahoot! as a game-based learning tool on EFL learners' vocabulary recall and retention. Education Research International, 2022, 1–10. DOI: https://doi.org/10.1155/2022/9739147

12. Akbarian I. (2010) The relationship between vocabulary size and depth for ESP/EAP learners. System, 38(3), 391–401. DOI: https://doi.org/10.1016/j.system.2010.06.013

13. Al Shihri H., Mahfoodh O. H. A., Khan A. (2025) Examining the effect of the integration of multiple MALL applications on EFL students' academic vocabulary acquisition: A mixed-methods study. Cogent Education, 12(1), 1–20. DOI: https://doi.org/10.1080/2331186X.2025.2473229

Дата першого надходження статті до видання: 07.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 81'42:003:81'38
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-38

Ліліана ПРОКОПЕНКО,
orcid.org/0000-0003-1821-7016
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри української філології і методики навчання фахових дисциплін
Державного заклауд «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
(Одеса, Україна) lilianaprokopenko@gmail.com

Оксана КОСІНОВА,
orcid.org/0009-0004-7257-0448
студентка ІІ курсу магістратури історико-філологічного факультету
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
(Одеса, Україна) kosinjvaoks44@gmail.com

ГРАФІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ СУЧАСНОГО МОВОЗНАВЧОГО НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОГО ТЕКСТУ

У статті здійснено аналіз графічного оформлення сучасного науково-популярного мовознавчого тексту на матеріалі книг Р. Гаджієва «Лінгвістика на карті світу. Непорозуміння, кримінал та інтриги в різних мовах» та А. Левкової «Спільна мова. Як народжуються і живуть слова». Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі візуальних компонентів у структурі науково-популярного дискурсу, що функціонує на перетині наукової комунікації та масової культури. Проблема дослідження полягає в необхідності опису функціонального потенціалу графічних засобів і виявлення їхньої ролі у формуванні авторських моделей науково-популярного викладу, зокрема в умовах варіативності жанрово-стильових реалізацій.

Мета статті – з'ясувати функціональні особливості графічного оформлення сучасного науково-популярного мовознавчого тексту та визначити роль графічних засобів у процесах смислотворення й популяризації мовознавчого знання.

У дослідженні розглянуто основні типи графічних засобів (синтаграфемні, супраграфемні, топографемні) та проаналізовано їхню участь у структурній організації тексту, формуванні інтонаційної виразності, моделюванні діалогічності та забезпеченні контакту з читачем. Встановлено, що графіка у сучасному науково-популярному мовознавчому тексті виконує не лише допоміжну, а й концептуальну функцію, стаючи важливим інструментом смислової організації, акцентування інформації та візуалізації знання. Особливу увагу приділено таким засобам, як капіталізація, пунктуаційна експресія, іншомовні вкраплення, дефісні конструкції, кольорова диференціація, шрифтова варіативність і топографічне структурування сторінки.

У результаті аналізу виявлено спільні риси досліджуваних текстів, зокрема діалогізацію викладу, активне використання графічних засобів для смислового акцентування, імітацію усного мовлення та інтеграцію різних графічних кодів. Водночас встановлено суттєві відмінності, зумовлені жанрово-стильовими модифікаціями: текст Р. Гаджієва тяжіє до есеїстично-наративної моделі з домінуванням інтонаційно-пунктуаційних засобів, тоді як текст А. Левкової репрезентує навчально-есеїстичний тип, у якому провідну роль відіграють супраграфемні та топографемні засоби, спрямовані на візуальне структурування матеріалу та педагогічну взаємодію з читачем.

Доведено, що графічне оформлення сучасного науково-популярного мовознавчого тексту є жанрово зумовленим і функціонально варіативним, а його специфіка визначається комунікативною настановою автора та адресатом тексту. Отримані результати розширюють уявлення про роль графостилістичних засобів у популяризації мовознавчого знання та можуть бути використані у подальших дослідженнях параграфеміки й стилістики науково-популярного дискурсу.

Ключові слова: *науково-популярний текст, графічна організація, параграфеміка, супраграфемні засоби, синтаграфемні засоби, топографемні засоби.*

Liliana PROKOPENKO,
orcid.org/0000-0003-1821-7016
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Ukrainian philology and Methods of Teaching Professional Disciplines
South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky,
(Odesa, Ukraine) lilianaprokopenko@gmail.com

Oksana KOSINOVA,
2nd year Master's Student at the Faculty of History and Philology
South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky
(Odesa, Ukraine) kosinjvaoks44@gmail.com

GRAPHIC ORGANIZATION OF CONTEMPORARY POPULAR SCIENCE LINGUISTIC TEXTS

The article presents an analysis of the graphic design of contemporary popular science linguistic texts based on the works of R. Hajiyev «Linguistics on the world map: misunderstandings, crime and intrigues in different languages», and A. Levkova «Common language: How words are born and live». The relevance of the study is determined by the growing role of visual components in the structure of popular science discourse, which operates at the intersection of scientific communication and mass culture. The study responds to the need to describe the functional potential of graphic means and to identify their role in shaping authorial models of popular science presentation, particularly given genre and stylistic variability.

The aim of the article is to determine the functional features of graphic design in contemporary popular science linguistic texts and to establish the role of graphic means in meaning construction and the popularization of linguistic knowledge.

The study examines the main types of graphic means (syntagraphemic, supragraphemic, and topographemic) and analyzes their participation in the structural organization of the text, the formation of intonational expressiveness, the modeling of dialogicity, and the establishment of contact with the reader. It is established that graphic means in such texts perform not only an auxiliary but also a conceptual function, becoming an important tool for semantic organization, information highlighting, and knowledge visualization. Particular attention is paid to such devices as capitalization, expressive punctuation, foreign-language elements, hyphenated forms, color differentiation, font variability, and the topographic structuring of the page.

The analysis reveals common features of the texts under study, including dialogization of presentation, active use of graphic means for semantic emphasis, imitation of oral speech, and the integration of heterogeneous graphic codes. At the same time, significant differences are determined by genre and stylistic modifications: Hajiyev's text tends toward an essayistic-narrative model with a predominance of intonational and punctuation-based means, whereas Levkova's text represents an educational-essayistic type, in which supragraphemic and topographemic means play a leading role in the visual structuring of the material and in pedagogical interaction with the reader.

The study demonstrates that the graphic design of contemporary popular science linguistic texts is genre-dependent and functionally variable, and that its specificity is determined by the communicative orientation of the author and the intended audience. The findings expand the understanding of the role of graphostylistic means in the popularization of linguistic knowledge and may be applied in further research on paragraphemics and the stylistics of popular science discourse.

Key words: *popular science texts, graphic organization, paragraphemics, supragraphemic means, syntagraphemic means, topographemic means, linguistic discourse.*

Постановка проблеми. Сучасний науково-популярний текст дедалі частіше виходить за межі традиційної лінійної вербалізації, інтегруючи візуальні, графічні та типографічні компоненти, які активно беруть участь у його смисловій організації. Це зумовлено як загальними тенденціями візуалізації знання, так і прагненням авторів адаптувати складний науковий матеріал до сприйняття широкою аудиторією. Особливо показовими в цьому аспекті є тексти, що поєднують наукову аргументацію з елементами есеїстики, нарації та мовної гри. Саме до таких належать обрані для аналізу книги, у яких графічні засоби виконують не лише допоміжну, а й концептуальну функцію. Отже, актуальність аналізу полягає в потребі з'ясувати, у який спосіб графічні засоби в науково-популярному мовознавчому тексті не лише оформлюють, а й моделюють смисл.

Аналіз досліджень. Проблема графічної організації тексту та функціонування параграфемних засобів неодноразово ставала предметом наукового аналізу в сучасній лінгвістиці. Дослідження в цій галузі зосереджуються на ролі графічних елементів у структурі медійного (С. С. Дани-

люк), рекламного (С. К. Романюк), художнього (О. В. Білецька, Н. В. Кондратенко) та публіцистичного (О. Соболєва) дискурсів. До питання функцій графостилістичних засобів у діалогічній організації науково-навчального тексту технічної галузі зверталися Шабуніна В. В., Тур О. М., Крот В. О.

Аналіз останніх досліджень і публікацій у цій площині засвідчує, що в межах теорії парафеміки різні типи графічних засобів – синтаграфемні (варіювання пунктуації), супраграфемні (шрифтові модифікації) та топографемні (просторове розташування тексту) – дедалі частіше осмислюються як носії додаткового змісту, емоції, оцінки та прагматичної настанови (Бехта І. А., Ковалевська Т. І., 2019 : 9). Водночас за очевидного наукового інтересу до засобів візуалізації тексту цілісне уявлення про репертуар графічного інструментарію науково-популярного підстилю та його жанрових різновидів на цьому етапі розвитку лінгвістичної науки не сформувалось. Саме тому аналіз сучасних науково-популярних видань дозволяє розширити уявлення про роль графічних засобів у популяризації мовознавчого знання.

Мета статті – виявити функціональні особливості графічного оформлення сучасного науково-популярного мовознавчого тексту (на матеріалі книг Р .Гаджієва «Лінгвістика на карті світу. Непорозуміння, кримінал та інтриги в різних мовах» та А. Левкової «Спільна мова. Як народжуються і живуть слова»).

Виклад основного матеріалу. Сучасний науково-популярний текст дедалі виразніше постає не лише як вербальна, а й як візуально організована комунікативна цілісність. Це особливо помітно у текстах мовознавчої проблематики, де сам об'єкт зображення – мова – часто потребує одночасно пояснення, демонстрації та інтерпретації. У таких текстах графічне оформлення перестає бути суто технічним способом фіксації мовлення й перетворюється на один із засобів смислової організації, емоційного впливу, контакту з читачем і візуалізації знання. Саме такими є тексти книг Рустама Гаджієва «Лінгвістика на карті світу. Непорозуміння, кримінал та інтриги в різних мовах» та Анастасії Левкової «Спільна мова. Як народжуються і живуть слова», у яких графічна організація не лише забезпечує зручність сприйняття матеріалу, а й формує авторський стиль. У виданні А. Левкової окремо зафіксовано наявність спеціального графічного рішення (графічне оформлення Олени Старанчук), що підтверджує доцільність аналізу його візуально-текстової структури. Обидва тексти належать до науково-популярного підстилю, однак реалізують його по-різному: у Р. Гаджієва домінує есеїстично-оповідна, майже блогова манера, тоді як у А. Левкової – дидактично-діалогічна, візуально орієнтована на пояснення й педагогічний супровід читача. Саме ця відмінність істотно впливає на характер графічного оформлення текстів.

Уже зміст і передмовні фрагменти засвідчують тяжіння обох видань до поліграфічно й композиційно ускладненого типу текстотворення: контрастне подання заголовків, використання внутрішньої капіталізації, наявність маргінальних вставок, ілюстративних підписів, іншомовних графічних елементів і візуально акцентованих висловів. Це дає підстави розглядати графічний рівень текстів як органічний складник їх стилістичної архітектоніки.

Спільною рисою обох книг є активне використання графіки ***як засобу смислового акцентування***. Виділяються так звані сильні позиції – передусім заголовки, вставні формули, ключові тези, цитати, приклади. У композиційному плані текст Р. Гаджієва побудовано за принципом чіткого графічного членування на передтекстові елементи, частини, розділи, підрозділи та вставні фрагменти. У А. Левкової смислове акцентування ще помітніше, оскільки воно активно підтримане системною *капіталізацією.* Уже сама структура змісту показує схильність авторки до графічної гри: назви розділів, як-от: *«ДОБРІ ПОРИ ДНЯ, МИР ТА МУР-МУР», «СОЛОДЮЦЬКІ СЛОВА»*, *««ПАНЕ ПРОФЕСОРЕ, ВИ ВЖЕ НАЖЕРЛИСЯ?», «ПРО СЛОВА-ПРЕДКИ ТА ЇХНЮ (ДЕКОГО) ДРУГУ МОЛОДІСТЬ»*, *СЛОВА – ~~НЕ~~ МОВЛЯТА»* (Левкова, 2020: 4) поєднують різні регістри літер, запитання, часткову капіталізацію, закреслення, тобто одразу задають установку на візуально ускладнене, небайдуже письмо.

У передмові графічно виділені слова функціонують як смислові домінанти: «*ЧИ МОЖНА ОБІЙМАТИСЯ СЛОВАМИ? ЯКЩО ТАК, ТО ЯКИМИ З НИХ ОБІЙМАТИСЯ ДУШЕВНІШЕ?»* (Левкова, 2020: 4)*, «ЧИ МОЖНА ОПАНУВАТИ, ОВОЛОДІТИ МОВОЮ?»* (Левкова, 2020: 8), *«Коли ми кажемо слово МОВА, ми часто уявляємо словники,але мова – це насамперед МИ, ті, хто нею говорить тут і зараз», «Мова – це ще й Я. Багато-багато Я у нашій країні та за її межами»* (Левкова, 2020: 8). Тут капіталізація виконує не лише функцію увиразнення, а й переводить окремі фрагменти в сильну візуальну позицію, акцентуючи емоційно-інтелектуальний центр висловлювання. Такий прийом можна трактувати як графічний аналог інтонаційного наголосу усного мовлення.

Особливо активно капіталізація використовується в оформленні риторичних запитань, формулювань проблеми й тезових узагальнень. Це простежується у формулюваннях на кшталт: *«ЩО СЛІД РОБИТИ, ЩОБ МОВА НЕ ЗРАДЖУВАЛА...?», «СКІЛЬКИ МОВ Є У СВІТІ? ЧИ МОЖЛИВО ПОРАХУВАТИ?»* (Левкова, 2020: 4), *«ПОМІРКУЙМО ПРО ЦЕ РАЗОМ: Я – РОЗПОВІДАЮЧИ, А ВИ – ЧИТАЮЧИ»* (Левкова, 2020: 8)., *«ТО ЩО ТАКЕ ОТА ЛІТЕРАТУРНА МОВА? МОЖЕ, ЦЕ МОВА [В] ЛІТЕРАТУРІ?», «АЛЕ – ПРО ВСЕ ПО ПОРЯДКУ», «ПЕРШЕ ПИТАННЯ – ДЛЯ ЧОГО ІСНУЄ ЛІТЕРАТУРНА МОВА?»* (Левкова, 2020: 22 – 23). У таких випадках графіка виконує роль своєрідних сигнальних маркерів що структурують процес читання та сприяють переходу між тематичними блоками. Капіталізація тут наближає книгу до підручниково-есеїстичної манери викладу, де важливим є не лише повідомлення інформації, а й її візуальне структурування.

Іншою спільною рисою обох книг є активне використання звукопису, емоційних маркерів та візуалізації інтонації для ***графічної імітації усного мовлення***. Обидва автори систематично вводять тире, дужки, лапки, окличні та питальні конструкції, дефісні комплекси, іншомовні вкраплення, а також різні способи композиційного виділення фрагмента для моделювання розмовності й наближення письмового тексту до живого мовлення. У тексті Р. Гаджієва це виявляється вже в передмовних фразах: *«Усе. Книжка готова – тепер можна й із читачами познайомитися»; «... читати статтю про ергативну будову мови басків у фейсбуці ніхто не стане – пропаще діло»* (Гаджієв, 2024: 10); *«Ось у новинах розповідають про феномен "паляниці"»; «Ось у мене буквально на очах створюється ідіома про "русский военный корабль"»* (Гаджієв, 2024: 8). Показовою є стилізація гібридного мовлення: *«Клянуся файфо-клаком, це ж мій грім!»* (Гаджієв, 2024: 187), *«Камон, гайз! У наші часи так не спікали!»* (Гаджієв, 2024: 19). Тут транслітеровані англомовні елементи в українській графіці мають виразний фонетико-графічний ефект: автор навмисно передає розмовно-фонетичну форму запозичених слів, моделюючи гібридний мовний код. Окремим випадком є графічна передача навмисно деформованого мовлення, що виконує стилістичну функцію (зокрема комічну). У розділі про німецьку мову автор вставляє репліку: *«Кароший папітка, херр!»* (Гаджієв, 2024: 33), де орфографічно викривлені форми передають стилізовану усну вимову й іронічно інсценізують мовлення персонажа. Подібну роль відіграє і форма *Чмо!* у фразі *«Хірохіто – Чмо!»* (Гаджієв, 2024: 30), де знижена експресивна лексема винесена в лапки й посилена окличністю. Отже, графіка у Р .Гаджієва переважно оформлює інтонаційні злами, авторські ремарки, іронічну дистанцію, стилістичну гру з чужим словом.

У А. Левкової подібна діалогізація має інший характер: *«А ЩО ЦЕ ТАКЕ – СТИЛІСТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ?»* (Левкова, 2020: 47), *«ЩО ТУТ НЕ ТАК?», «А ВИ ЯК ЛЮБИТЕ, ЩОБ ДО ВАС ЗВЕРТАЛИСЯ?»* (Левкова, 2020: 16). Тут графічні засоби менш іронічні, зате більш педагогічно спрямовані: вони організують співдумання автора й читача.

Звуконаслідування в обох книгах використовується як засіб підсилення експресивності. У тексті Анастасії Левкової воно переважно виконує ілюстративну функцію, створюючи яскраві акустичні образи і пожвавлюючи оповідь. Наприклад, звук *«дз-з-з…»* відтворює гудіння бджіл, а *«кап-кап-кап»* (Левкова, 2020: 21) імітує звук дощових крапель. Рустам Гаджиєв, навпаки, застосовує звуконаслідування для створення напруженої та драматичної атмосфери: *«Іир-р-р-р-гх-х-х»* передає гудіння роздратованих парламентарів, а уривчасті репліки *«Що? Га?! Чого?»* відтворюють паніку та розгубленість у радіоефірі під час авіакатастрофи. Відтак, загалом звуконаслідування виступає посередником між абстрактним знанням і сенсорним досвідом читача, активізуючи слухову уяву та посилюючи ефект присутності.

У семантичному полі обох книг виразно функціонують також різні способи внутрішньої сегментації, зокрема ***дефіксація.*** У книзі Р. Гаджієва ці засоби передусім виконують класифікаційну та структуротворчу функції, сприяючи ущільненню змісту й оформленню термінологічних одиниць. Водночас дефіс використовується для підсилення експресії (*«Найкривавіша-в-історії-авіакатастрофа»* (Гаджієв, 2024: 128)), передачі динаміки стану *(«бліднув-синів-червонів»* (Гаджієв, 2024: 125)) та імітації інтонаційного розгортання висловлювання *(«життя-я-я», «Ай-яй-яй», «Ні-ні», «Ось-я-який-є-справжній-не-подобається-не-їж»* (Гаджієв, 2024: 175)). У А. Левкової дефісні поєднання *«привітаннями-прощаннями-подяками-яксправами»* (Левкова, 2020: 14), *«зменшення-пестливлення»* (Левкова, 2020: 17), *«слова-предки»* (Левкова, 2020: 119), *«слова-немовлята»* (Левкова, 2020: 133) й под. виконують додаткову семантичну функцію: вони об'єднують поняття в єдині смислові блоки, надають їм образності, формують напівтермінологічні,

напівметафоричні найменування, що є характерною рисою науково-популярного підстилю.

Третьою спільною рисою є активна присутність ***іншомовних вкраплень***, які в обох книжках виконують не тільки пізнавальну, а й власне графічну функцію. У Р. Гаджієва латинські, німецькі, англійські, ісландські, китайські та інші елементи працюють як знаки автентичності й водночас як спосіб візуального «перемикання коду». Це узгоджується із загальною концепцією книжки, спрямованою на репрезентацію мовного світу в його різноманітності й конфліктності. У А. Левкової іншомовні елементи теж численні й різноманітні за походженням: у тексті з'являються латинські форми *communicatio, communico, communis*, англійське *Good morning*, німецьке *Guten Tag*, чеське *Dobrý večer*, івритське שלום, кримськотатарське *Selâm aleyküm*, гінді नमस्ते, польське *cześć*, французьке *salut*, *coucou*, італійське *ciao*, *ragazzo*, *ragazzino*, *spaghetti*, англійські *bucket, little bucket, Robert, Bob, Bobby, cat, kitty, kitten*, німецькі *Die Stadt, das Städtchen, der Baum, das Bäumchen, das Bäumlein*, грецькі *φατικός, παντοκράτωρ, πολυθεΐα, βιβλία*, турецьке *kaba Türkçe*, окситанське *patois*, *vergonha*. Відтак, обидва тексти використовують графіку різних писемностей як змістову частину розповіді про мову, демонструючи різноманітність мов як візуальну реальність. Читач не просто дізнається про мови – він бачить їх на сторінці. У такий спосіб графіка стає частиною пізнавального змісту.

Попри наявність спільних рис, відмінності між аналізованими текстами є істотними. Насамперед привертає увагу різний рівень супраграфічної насиченості видань. У книзі Р. Гаджієва супраграфічні засоби не формують системного прийому організації основного тексту; натомість домінують пунктуаційна динамізація, активне використання дужок і тире, іронічне цитування, а також графічне відтворення усного мовлення. Текст вибудовується за принципом «живого голосу», що передає індивідуальний темп оповіді та авторський коментар. У цьому випадку графіка має переважно синтагматичний характер, супроводжуючи розгортання висловлювання.

Натомість у тексті А. Левкової на супраграфемному рівні послідовно реалізується принцип полішрифтовості. Він виявляється у поєднанні нейтрального антиквеного шрифту з елементами, що імітують рукописне письмо, а також у варіативному використанні курсиву, напівжирного накреслення та капіталізації. Основний шрифт забезпечує читабельність і виконує інформативну функцію, тоді як рукописні вставки створюють ефект безпосереднього звернення до читача, наближаючи текст до усномовної комунікації. Курсив слугує маркером іншомовних вкраплень, сигналізуючи про їхню інтерлінгвальну природу, тоді як напівжирне накреслення виокремлює ключові поняття й акцентні фрагменти. Така шрифтова варіативність виконує не лише диференційну, а й когнітивно-організувальну функцію, забезпечуючи ієрархізацію інформації та полегшуючи її сприйняття.

Важливу роль у семантизації тексту А. Левкової відіграє також колір як супраграфемний засіб. Простежується чітка кольорова стратифікація: чорний використовується для основного викладу, червоний і помаранчевий – для акцентування понять, пояснень і дефініцій (зокрема у блоках із тлумаченням), жовтий – для фонових вставок та інтерактивних елементів. Така система формує додатковий рівень кодування інформації: червоний сигналізує про підвищену значущість або пояснювальний характер фрагмента, жовтий – про допоміжний чи довідковий статус. Водночас колір виконує атрактивну функцію, привертаючи увагу до ключових сегментів і забезпечуючи візуальну сегментацію тексту.

Суттєвою відмінністю є також ступінь ***топографічної організації сторінки.*** У книжці А. Левкової графічне оформлення очевидно багатошарове: поряд з основним текстом функціонують маргіналії, виносні блоки, графічно оформлені тези, ілюстрації, схеми. Матеріал подається не суцільним масивом, а у вигляді сегментованих смислових блоків, часто розташованих асиметрично. Наприклад, пояснювальні фрагменти оформлено в рамки або кольорові сегменти, що відокремлює їх від основного тексту та підкреслює їхню додаткову функцію коментаря. Ілюстрації у вигляді умовних персонажів (олівці, стилізовані фігури) та піктограм виконують емоційно-експресивну й пояснювальну функції, візуалізуючи зміст і знижуючи рівень формальності викладу. Стрілки, підкреслення, обведення слів спрямовують увагу читача й маркують ключові елементи. Інтервали між абзацами, варіативність розташування заголовків і вставок забезпечують чітку навігацію та полегшують орієнтацію читача в матеріалі. Поля сторінки активно використовуються для розміщення піктограм, коротких реплік та QR-кодів, що розширює текстовий простір й інтегрує його в цифрове середовище. QR-коди, супроводжені вербальними інструкціями («зазирніть на цей сайт»), виконують інтермедійну функцію, тим самим перетворюючи читання на інтерактивний процес й актуалізуючи сучасну тенденцію до гіпер-

текстуальності навчального матеріалу. У такий спосіб сторінка постає як цілісне візуальне поле навчання.

У Р. Гаджієва топографіка значно стриманіша. Попри виразну обкладинку й окремі структурні виділення, його книжка в основному вибудовується як потік розгорнутої есеїстичної оповіді. Винятком є окремі сторінки з табличними або специфічно скомпонованими матеріалами, але вони не визначають загального принципу організації тексту. Тобто у Р. Гаджієва домінує лінійне читання, у А. Левкової – лінійно-візуальне.

Відмінність простежується й у функціональному навантаженні ***пунктуації.*** У книзі Р. Гаджієва пунктуація часто працює на іронію, динамізм і наближення до блогового або стендапового мовлення. Конструкції з тире, вставними репліками в дужках, лапками, короткими самостійними реченнями створюють ефект усної оповіді, що розгортається просто перед читачем. Так, дужки в автора зазвичай маркують вставний коментар, іронічну ремарку, або переклад. Наприклад: *«діти цих багатіїв училися в одній із двох (реально двох!) шкіл у країні»* (Гаджієв, 2024: 16). Дужки тут виконують не суто уточнювальну, а виразно експресивну функцію: вставка *реально двох!* виглядає як усне підморгування читачеві. Так само побудовано речення: *«Сленг, гулянки, жаргончики різні, тому що "базарити, як предки — це ж повний тухляк" (так, у мене погано з молодіжним сленгом)»* (Гаджієв, 2024: 16). У дужках подається самоіронічний метакоментар, який змінює ритм фрази, знижує академічність і створює ефект безпосередньої присутності оповідача. Власне, графіка дужок у цій книзі системно створює ефект двоплановості: основна лінія викладу зберігається, але паралельно виникає метатекстовий голос автора, який оцінює, уточнює, жартує, моделює неформальне спілкування.

Окремо слід підкреслити роль графічного відтворення усного мовлення через короткі сегменти, вигуки, питально-окличні комплекси й багатокрапки. Уже на початку розділу про ісландську мову маємо*: «Усе, мови. Досить! Ви дістали, мови»* (Гаджієв, 2024:13)*,* далі – *«Дивіться, мови, ми на межі»,* ще далі – *«Уявили?», «Так то Текерей, а тут XIII століття!», «Де слоїк із чарівним еліксиром?»* (Гаджієв, 2024:13)*.* Такі графічно акцентовані конструкції дають підстави говорити про пунктуаційний еквівалент розмовної інтонації. Крапка дробить потік мовлення на смислово ударні кванти, окличний знак посилює емоційне тло, знак питання симулює діалогічність, багатокрапка передає вагання, недомовленість або інтонацію відкладеного висновку. У сукупності ці засоби формують той тип науково-популярної манери, де знання подається через стилізовану усну оповідь.

У А. Левкової пунктуація теж експресивна, але більш дисциплінована дидактичною логікою: питальні речення відкривають тему («*Для чого суржик у літературі?»*), тире пояснює («*Але це не сурджик – це інтерференція, і на етапі вивчення мови вона є у всіх, це нормально. Якщо вже мова про річки, то згадаймо ще один архаїзм: десниця, що означає – права рука»*), дужки тлумачать, коментують *((читається справа наліво), (це одне із значень), (пам'ятаєте про демінутиви?)* (Левкова, 2020: 16, 52)), лапки виділяють цитату або слово як предмет аналізу *(«крихітна свічечка букви ї»* – цитування поетичних рядків Івана Малковича (Левкова, 2020: 8)). Багатокрапка створює ефект смислової відкритості та залучає читача до співроздуму, порушуючи рівномірність інформаційного потоку, як-от: *«Слова, як люди, бувають мандрівниками й емігрантами, оселяються в чужій мові, набувають там громадянство, обживаються, народжують діточок....»* (Левкова, 2020: 6); *«Мені здається, що мова, як і людина, здатна... танцювати»; «Вони усміхаються, бризкають сміхом або й вибухають гнівом, розтирають сльози по щоках у смуткові, кривляться від огиди....»* (Левкова, 2020: 6). Графіка тут стимулює не лише зір, а й мислення: читачеві ніби пропонують зупинитися, здивуватися, відреагувати, дати внутрішню відповідь. Це ближче до навчально-есеїстичного письма, ніж до іронічної есеїстики Р. Гаджієва.

Водночас, окрім традиційних розділових знаків, А. Левкова активно використовує графічно модифіковані елементи: множинні знаки оклику, емотикони, поєднання пунктуації з іншими графічними засобами. Наприклад, у фразах *«Таке мовлення – це суцільний фейспалм :))))»* (Левкова, 2020: 93), *«Таке примусове (зазвичай жорстоке :() виселення називається депортація»* (Левкова, 2020: 118), емотикон виконує функцію невербального коментаря, що передає емоційну реакцію автора і моделює інтонаційний малюнок висловлення. У такий спосіб у поєднанні з іншими графічними засобами пунктуація виходить за межі суто граматичної функції і стає елементом загальної візуально-комунікативної стратегії.

Питання жанрової зумовленості виявлених відмінностей потребує уточнення. Обидві книги належать до мовознавчого науково-популярного тексту, що зумовлює наявність спільних рис: діалогізації, активної пунктуаційної експресії, візуального

акцентування та використання іншомовних прикладів тощо. Це саме ті ознаки, які можна вважати типовими для сучасного науково-популярного мовознавчого письма. Водночас відмінності пояснюються жанрово-стильовими модифікаціями в межах одного жанру. Текст Р. Гаджієва тяжіє до науково-популярного есе, подекуди до блогового наративу з пригодницькою та публіцистичною домішкою; тоді як текст А. Левкової реалізує модель навчально-есеїстичної книги, адресованої середньому й старшому шкільному вікові, що прямо зафіксовано у видавничому описі. Саме тому в неї природно зростає роль полів, виносок, великих літер, рубрикації, наочних графічних тез, тоді як у Р. Гаджієва сильніше працює інтонаційна пунктуація й есеїстична свобода побудови сторінки.

Висновки. Отже, графічне оформлення сучасного мовознавчого науково-популярного тексту є функціонально активним і жанрово чутливим. Проведений аналіз дає підстави для низки узагальнень. Передусім, графіка в цьому типі дискурсу виступає важливим інструментом смислотворення, інтонаційної режисури й контакту з читачем. Обидва тексти демонструють діалогічну орієнтацію, підвищену пунктуаційною експресію, акцентне виділення ключових фрагментів та активне використання різнорідних графічних кодів. Відмінності ж полягають у ступені супраграфічної та топографічної організації текстів: якщо в Р. Гаджієва графіка насамперед імітує темп, інтонацію та голос оповідача, то в А. Левкової вона моделює ситуацію співрозмовності між авторкою й читачем, наближаючи книжку до педагогічно організованого діалогу. Такі розбіжності не порушують жанрової єдності, а відображають внутрішню варіативність сучасного науково-популярного мовознавчого тексту. Відтак ідеться не про жанрову розбіжність, а про альтернативні авторські реалізації в межах єдиного формату, зумовлені різними жанрово-стильовими домінантами: есеїстичним наративом у Р. Гаджієва та навчально-есеїстичною моделлю у А. Левкової. Саме ця варіативність визначає функціональне навантаження графіки: чи буде графіка передусім «озвучувати» текст, як у Р. Гаджієва, чи «візуалізувати» знання, як у А. Левкової.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бехта І. А., Ковалевська Т. І. Стилістичний світ звука та знака в художньому текстопросторі: графо-фонеміка і параграфеміка увиразнення. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2019. № 39. Т. 2. С. 4–9.

2. Гаджієв Р. Лінгвістика на карті світу. Непорозуміння, кримінал та інтриги в різних мовах. Київ : Віхола, 2024. 384 с.

3. Левкова А. Спільна мова. Як народжуються і живуть слова. Київ : Портал, 2020. 200 с.

4. Шабуніна В. В., Тур О. М., Крот В. О. Графостилістичні засоби діалогічної організації науково-навчального тексту. *Закарпатські філологічні студії.* Випуск 28. Т. 2. 2023. С. 52–57.

REFERENCES

1. Bekhta I. A., Kovalevska T. I. (2019) Stylistychnyi svit zvuka ta znaka v khudozhnomu tekstoprostori: hrafo-fonemika i parahrafemika uvyraznennia. [The stylistic world of sound and sign in the artistic text space: grapho-phonemics and paragraphemics of expression]. Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia, 39 (2). 4-9. [in Ukrainian].

2. Hadzhiiev R. (2024) Linhvistyka na karti svitu. Neporozuminnia, kryminal ta intryhy v riznykh movakh. [Linguistics on the world map. Misunderstandings, crime and intrigue in different languages] Kyiv,Vikhola. 384. [in Ukrainian].

3. Levkova A. (2020) Spilna mova. Yak narodzhuiutsia i zhyvut slova. [Common language. How words are born and live]. Kyiv: Portal. 2000. [in Ukrainian].

4. Shabunina V. V., Tur O. M., Krot V. O. (2023) Hrafostylistychni zasoby dialohichnoi orhanizatsii naukovo-navchalnoho tekstu. [Graphostylistic means of dialogical organization of scientific and educational text] Zakarpatski filolohichni studii. Vypusk pr. 28 (2). 52-57. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

UDC 821.111'38:81'42
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-39

***Inna REDKA*,**
orcid.org/0000-0002-3088-9651
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of English Philology and Philosophy of Language
Kyiv National Linguistic University
(Kyiv, Ukraine) inna.redka@knlu.edu.ua

EMOTIVENESS OF ENGLISH BLACKOUT POEMS

The article is devoted to studying the features of emotiveness of English blackout poetic texts, a subtype of so-called «found poetry». Blackout poems are also known as erasure or redacted poems. This genre is relatively new in contemporary poetic practice, although its origins can be traced back to the artistic experiments of Dadaism. A blackout poetic text emerges as a result of the transformation of a fragment of an original literary or non-literary text and takes the form of a poetic miniature (created through the selection of a set of necessary words and the blacking out of irrelevant ones), supplemented by elements of a visual code. Accordingly, such texts are characterized by specific multimodal imagery, conceptuality, and emotiveness. In the article, emotiveness is interpreted as a set of emotives – explicit and implicit expressive means selected by the author from the original text and combined into a new configuration of the target text, marking, on the one hand, the emergent imagery of the blackout text and, on the other, its emotive content. The study establishes that the emotiveness of blackout poetic texts is characterized by such features as emergence (the dominant emotional image is formed and unfolds during the process of creating blackout poetry, relying on the inherent emotive features of the source text while disregarding its adherent emotiveness), constructiveness (which implies the formation of emotiveness during the process of text creation rather than its reproduction from the author's lived experience), and staccato-like rhythm of unfolding (which is ensured by a number of one-word enjambments that typically structure blackout texts). These characteristics of emotiveness in blackout poetic texts contribute to the formation of unexpected emotional images with transformed intensity.

Key words: *blackout poetry, emotiveness, image, enjambement, genre.*

***Інна РЕДЬКА*,**
orcid.org/0000-0002-3088-9651
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології і філософії мови
Київського національного лінгвістичного університету
(Київ, Україна) inna.redka@knlu.edu.ua

ЕМОТИВНІСТЬ АНГЛОМОВНИХ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ ЖАНРУ БЛЕКАУТ

Статтю присвячено дослідженню особливостей емотивності англомовного поетичного тексту жанру блекаут, що є підвидом так званої «знайденої поезії». Такі поетичні тексти ще відомі як «поезія викреслення» або «редагована поезія». Цей жанр є відносно новим у сучасній англомовній поетичній практиці, хоча його витоки пов'язані з творчими експериментами дадаїзму. Поетичний текст жанру блекаут постає внаслідок трансформації фрагмента оригінального художнього або нехудожнього тексту та має форму поетичної мініатюри (створеної шляхом виокремлення низки необхідних слів і затушовування зайвих), доповненої елементами візуального коду. Відтак такий поетичний текст характеризується специфічною мультимодальною образністю, концептуальністю та емотивністю. У статті емотивність трактується як сукупність емотивів – експліцитних та імпліцитних художніх засобів, які відбираються автором з оригінального тексту та поєднуються у нову конфігурацію новотвору, маркуючи, з одного боку, емерджентну образність блекаут-тексту, а з іншого – його емотивний зміст. У результаті дослідження встановлено, що емотивність поетичного тексту жанру блекаут характеризується такими ознаками, як емерджентність (домінантний образ емоції формується й розгортається у процесі створення поезії блекаут, спираючись на інгерентні ознаки емотивності тексту-оригіналу та ігноруючи його адгерентну емотивність), конструйованість (що передбачає формування емотиву/емотивів у процесі творення тексту, а не його/їх відтворення з безпосереднього досвіду автора), а також розгортанням у ритмі стаккато (що зумовлюється використанням автором однослівних анжамбеманів у більшості поетичних текстів). Зазначені характеристики емотивності блекаут-тексту сприяють формуванню неочікуваних образів емоцій із трансформованою інтенсивністю.

Ключові слова: *поезія жанру блекаут, емотивність, образ, анжамбеман.*

Problem statement and analysis of previous studies. Blackout poetry (also referred to as *erasure* or *redacted poetry*) constitutes a form of found poetry. Found poetry, in general, involves the transformation of pre-existing texts into new artistic compositions. In this process, selected portions of the source text are preserved, while others are obscured, removed, or visually suppressed (e.g., through crossing out or redaction) generating new semantic and aesthetic meanings (This Ocean of Texts). In this sense, the lexical resources used in such writing do not originate from the author's internal cognitive or imaginative repertoire, but rather from the vocabulary extracted from a randomly selected page of either fictional or non-fictional prose.

The process of composing blackout poetry has been noted for its potential to mitigate writer's block, as it provides structural constraints that can stimulate creativity (Potash, 2024). Furthermore, its practical value is considerable: the technique of redacting text can serve as an accessible entry point for students and novice writers, enabling them to engage with poetic creation and develop confidence in their expressive abilities. Notwithstanding its unconventional nature and the specific compositional procedure, blackout poetry exhibits all essential features of poetic discourse, including *imagery*, *conceptual depth*, and *emotive expression*.

Blackout poetry constitutes a relatively recent genre within contemporary poetic practice; however, the artistic trends that preconditioned its emergence date back to the beginning of the twentieth century (The History of Blackout Poetry). To date, scholars in this area of poetics have addressed several key aspects: (1) the distinction in creative strategies and compositional procedures between erasure poetry and blackout poetry (This Ocean of Texts); (2) the multimodal dimensions of blackout poetic texts (Sienkiewicz, 2026); and (3) a general perspective on the shaping of emotiveness in blackout poetry (Glatch, 2025; Sienkiewicz, 2026).

Objectives of the study. The aim of the current study is to elucidate the specific features of emotiveness in texts belonging to the genre of blackout poetry, with particular emphasis on how the inherent emotive qualities of the source text elements shape the emergent emotiveness of the resulting text (i.e., the blackout poem itself). This becomes possible if the original text remains perceptible through the artistic design of the new text. This entails taking the following steps: 1) to examine the notions of inherent and adherent emotiveness in fictional texts; 2) to establish the correlation between imagery and emotiveness in blackout poetic forms; and 3) to delineate the specific characteristics of emotiveness in blackout poetry.

The **methods** employed in the article embrace: 1) the method of contextual analysis; 2) the methods of stylistic analysis and text interpretation; 3) the method of multimodal analysis.

Materials. This paper examines cases of blackout poetry retrieved from *Pinterest*. This platform is widely used as a space for creative expression, including blackout poetry. Although the authorship of both the source material and the resulting poems is often unacknowledged, this form deserves scholarly attention, as it exposes underlying mechanisms of poetic text construction.

Results and discussion. A blackout poem is created by transforming a fragment of an original literary or non-literary text into a poetic miniature, formed by selecting essential words and obscuring the rest, and often enhanced with visual elements. Austin Kleon, the author and artist, explains the essence of blackout poems writing through the following comparison: «*It's sort of like if the CIA did haiku*» (as cited in Potash, 2024). This quote is illustrated by the artist himself (see Fig.5). Austin Kleon pays attention to the act of blacking out words, stating that it also contributes to the creation of the meaning on the poem. Thus, a blackout poem is a multimodal text within which several codes interact creating new meanings. Let us take a look at the blackout poem by an unknown author which appropriates fragments from Beatrice Warde's essay *«The Crystal Goblet»* (1932), recontextualizing them through erasure and graphic intervention (Fig. 1):

The text produced through the act of blacking out acquires the essential features of a poetic composition. It incorporates: (1) a semantic code, manifested in the aphoristic message concerning the power of a rebellious mind; (2) an emotive code, organized around three principal emotive nodes – namely, the images of *dullness*, *enthusiasm*, and *revolt*; and (3) an aesthetic code, characterized by laconic verbal expression and the use of stylistic devices that form an antinomic pair (*dull mind* :: *revolting enthusiasm*). This opposition is further intensified by visual elements, particularly the use of colour, which introduces inverted symbolism and generates a form of paradoxical aesthetic effect within the text.

In order to explore the peculiarities of emotiveness of blackout poems, let us first refer to the definition of this category of poetic text. ***Emotiveness*** of poetic text is defined as a linguistically expressed, conceptually, and pragmatically conditioned system of text signals of various emotions (emotives), reflecting the author's emotional intention at the moment of an artistic

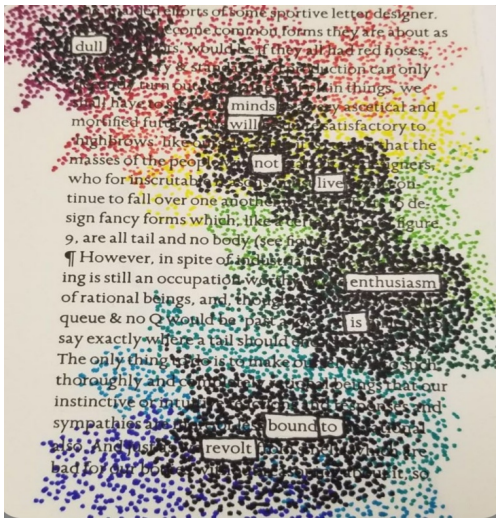


Fig. 1. The original text is a fragment from the essay by Beatrice Warde «The Crystal Goblet» (1932).

«*dull*
minds
will
not
live
enthusiasm
is
bound to
revolt»

(Reconstructed text of the blackout poem by anonymous author)

text creation. The emotiveness of any fictional text may represent itself through inherent and adherent properties (Селіванова, 2006: 142). *Inherent emotiveness* is realized in the vocabulary denoting emotions. Inherent emotiveness is a component of 1) connotations, which represent the speaker's emotional attitude to the signified (Селіванова, 2006: 142; Єрмоленко, 2000: 157); it is closely related to the assessment, expressiveness, and functional-stylistic coloring of a linguistic unit; 2) denotative meaning of a word (lexical units denoting such emotions as *fear*, *delight*, *love*, etc.) (Єрмоленко, 2000: 157); 3) exclamations that act as signals of emotions (Єрмоленко, 2000: 157). The third feature is rarely observed in blackout poetry, as punctuation marks are inherited from the source text, and the punctuation that would be desirable in the target text seldom coincides with them. *Adherent emotiveness* is an emergent formation which forms itself within the context. It is a text category that expresses the author's emotional attitude to the text world they create (Селіванова, 2006: 142).

It has been observed, that within the blackout poetry the given configuration of words in one and the same page given to different people to create a poem through blacking out will be highlighted differently by different people. Thus, L. Sienkiewicz notes: «*No two people will choose the same words. What we select often reflects our emotional state in that moment – what we're wrestling with, longing for, or quietly noticing*» (Sienkiewicz, 2026). Therefore, the inherent emotiveness of the original text can be reshaped by the author of a blackout poem, creating new emergent emotive effects, while the adherent emotiveness may simply be ignored during the creation of the new poem. So, emotiveness appears to be an attempt of the author to communicate their feelings through textual means of a poem to the recipient. In poetic texts of the blackout genre, emotiveness is marked by such features as 1) ***emergent properties***; 2) ***constructiveness***; 3) ***staccato-like rhythm of unfolding***. Let us consider them in more detail.

Emergent properties. This feature springs from the interaction of two main characteristics of the emotiveness of poetic text: inherent (registered emotive connotation) and emergent (adherent) emotiveness (that spontaneously appears as the author construes the text). The blackout poem ignores the adherent emotiveness of the input text and out of its inherent properties construes new emotives. The emergent properties may be enhanced by the elements of other codes (for example, visual).

Elements of inherent emotiveness of the source text can be reflected in the blackout poem itself which can be illustrated with the poem on Fig. 2.

The emotional tone of the original text is largely disregarded in the black-out poem. Instead, selected words and phrases from the fantasy text are reshaped into a new form – a nature lyric poem. This shift brings forward a series of simple, soft, or bright images: *blue sky*, *orange leaves*, *transparent gossamers* – that suggest a fleeting flow of feeling and a quiet fascination with fragile, short-lived details that may vanish in a moment. The frequent use of one-word enjambments, typical of black-out poetry, strengthens the sense of delicate, shimmering beauty in this impressionistic scene. The acts of choosing and arranging these details work as a kind of visual pattern: leaves and gossamers blend naturally, creating an autumnal mood that reintroduces a subtle emotional quality.

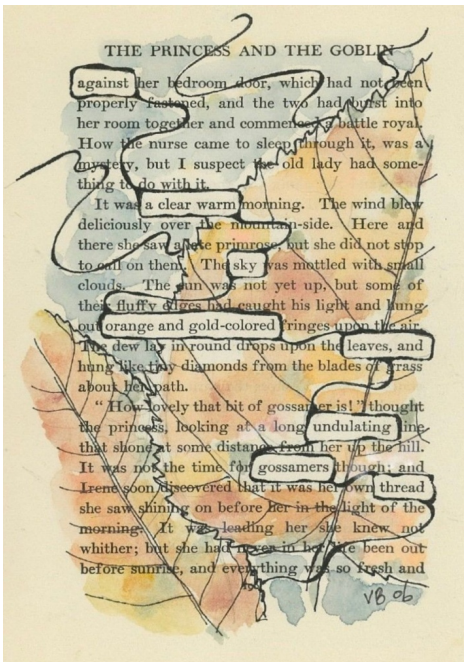


Fig. 2. The original text is a fragment from «The Princess and Goblin» by George MacDonald 1872

«*against*
a clear warm
sky
orange and gold-coloured
leaves, and
undulating
gossamers
thread»

(Reconstructed text of the blackout poem by anonymous author)

The emotiveness of a blackout text largely depends on the verbal design of the original text. However, it is the author of the blackout poem who «finds» new striking images within the existing text, thereby creating strong emotive effects. Let us illustrate it with the blackout poem on Fig. 3.

In the analysed text, the image of a «voiceless» child acquires symbolic significance, giving rise to multiple interpretations: the child may be perceived as mute, silenced, oppressed, unheard, ignored, or traumatized. Consequently, the text is characterized by semantic layering. These interpretive possibilities contribute to the emergence of bitterness and even resentment, while the intensity of the resulting emotive effect depends on the particular interpretive trajectory.

Constructiveness. Emotions are not «sewn» into a person and can be consciously constructed / reconstructed from basic parts and subsequently bodily experienced by the individual according to the theory of constructed emotions (Фельдман Барретт, 2018: 16). In other words,

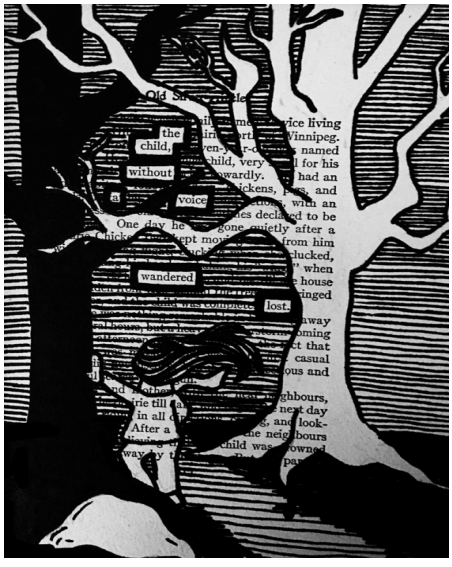


Fig. 3. The original text is an unidentified fragment

«*the*
child
without
a
voice
wandered
lost»

(Reconstructed text of the found poem by anonymous author)

the individual «does not trigger emotions, but creates them» all the time (Фельдман Барретт, 2018: 16), that is, a person is the «architect of their emotions» (Фельдман Барретт, 2018: 65). Having certain ideas, the brain creates meaning from sensations, and sometimes this meaning is one or another emotion (Фельдман Барретт, 2018: 65). Within a blackout text, the image of emotion is constructed from elements of the pre-existing source text. Consequently, the «found» image-bearing configuration may give rise to a paradoxical emotive effect. The text in Fig. 4 has been selected to illustrate the point.

The text in Fig. 4 foregrounds an ekphrastic image – a photograph that fixes people in a state of being together. The photo functions as a kind of CONTAINER that preserves what it holds. The people captured in it are laughing, suggesting that they are experiencing a positive moment and, therefore, happiness. This gives rise to an image of happiness that is not fleeting, but extended in time, lasting as long as the fragile container can sustain it.

The verbal imagery of the poem is reinforced by the elements of the visual code – multiple frames closely linked through curved lines, which may suggest a movement from a single, specific moment toward a sense of universality and even timelessness. The visual elements of the found text thus support and deepen the verbal idea. Structurally, the poem relies on one-word enjambments, which shape the unfolding image of emotion in a dynamic, almost impulsive way, guiding it from a neutral state toward a strongly positive and intensified feeling. This growing intensity ultimately reaches toward a sense of permanence.

A closer look at the readable fragments of the original passage in Fig. 4 shows that the photograph is described as a container of memory. However, it is through the act of blacking out that the new text acquires a more powerful and focused meaning. In this process, the emergent emotiveness surpasses the original inherent tone, both in the novelty of the image and in the strength of its emotional impact. The resulting constructed emotive can be understood as an image of enduring happiness.

Staccato-like rhythm of unfolding. From a structural perspective, the analysed above texts, as many other blackout poems, employ one-word enjambments, which produce a staccato rhythm and thereby shape the fragmented, discontinuous emotive trajectory of the poem. Let us illustrate this feature with the blackout poem in Fig.5.

The message of the analysed text aligns with well-known sayings such as «God helps those who help themselves», «Heaven helps the self-reliant», or «No cavalry is coming» conjuring up the emotion of self-reliance.

At the same time, the use of one-word enjambments produces an uneven, almost jerky rhythm that gives the statement a firm, categorical tone by placing emphasis on each individual word. This stop-and-start rhythm

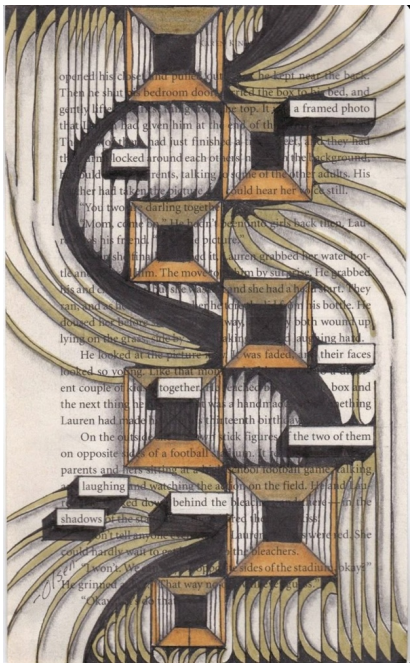


Fig. 4. The original text is an unidentified fragment

«*a framed photo*
locked
their faces
together
the two of them
laughing
behind the
shadows»

(Reconstructed text of the blackout poem by anonymous author)

Fig. 5. Blackout poem by Austin Kleon

«*no*
one
is
going to
Rescue
us
but
us»

(Reconstructed text of the blackout poem by Austin Kleon)

adds a layer of tension to the found poem, slowing down the reader's understanding and creating a subtle sense of delayed realization or disrupted expectation, even within the poem's brevity.

Such one-word enjambments are typical of the genre, yet they also affect the reading process by extending it, making the text feel more drawn out and impulse-driven despite its short length.

Conclusions. The article examines the peculiarities of emotiveness formation within the relatively new genre of blackout poetry. A blackout poem emerges through the transformation of existing fictional and non-fictional texts, in which the author erases irrelevant elements and retains selected ones to create poetic miniatures that may be further supplemented with visual components.

The emotiveness of a blackout poem is grounded in the inherent emotive properties of the source text, while the act of blacking out may disregard its adherent emotiveness. At the same time, emotiveness of blackout poetry is characterized by emergent properties, constructiveness, and a staccato-like rhythm of unfolding. This implies that emotive effects arise in the very process of textual reduction; the resulting emotiveness may assume paradoxical qualities and develop in a fragmented, jerky manner, thereby intensifying the impact of the «found» emotive.

BIBLIOGRAPHY

1. Єрмоленко С. Я. Емоційна лексика. *Українська мова* : енциклопедія / уклад. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Заблюк. Київ, 2000. С. 157–158.
2. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава, 2006. 716 с.
3. Фельдман Барретт Л. Як народжуються емоції. Харків, 2018. 480 с.
4. Erasure poetry. *Dictionary of poetic terms*. URL: https://www.poetryfoundation.org/education/glossary/erasure-poetry (Last accessed: 16.04.2026).
5. Glatch S. What Is Blackout Poetry? Examples and inspiration. URL: https://writers.com/what-is-blackout-poetry-examples-and-inspiration (Last accessed: 16.04.2026).
6. Potash B. What Is Blackout Poetry? URL: https://www.weareteachers.com/blackout-poetry/ (Last accessed: 16.04.2026).
7. Sienkiewicz L. K. Blackout Poetry: Where writing meets visual art. URL: https://lindaksienkiewicz.com/blackout-poetry-where-writing-meets-visual-art/ (Last accessed: 16.04.2026).
8. The History of Blackout Poetry. URL: https://medium.com/offbeat-poetry/the-history-of-blackout-poetry-ca8985f04c35 (Last accessed: 16.04.2026).
9. This Ocean of Texts: The history of blackout poetry. URL: https://www.thehistoryofblackoutpoetry.org/ (Last accessed: 16.04.2026).

REFERENCES

1. Yermolenko S. Ya. (2000). Emotsiina leksyka. Ukrainska mova: entsyklopediia. [Emotional lexis] V. M. Rusanivskyi, O. O. Taranenko, M. P. Zabluk (uklad.). Kyiv.157–158. [in Ukrainian].
2. Selivanova O. O. (2006). Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia. [Contemporary Linguistics: encyclopaedia of terms]. Poltava. 716 p. [in Ukrainian].

3. Feldman Barrett L. (2018). Yak narodzhuiutsia emotsii. [How Emotions Are Made]. 480 p. [in Ukrainian].
4. Erasure poetry. *Dictionary of poetic terms*. URL: https://www.poetryfoundation.org/education/glossary/erasure-poetry (Last accessed: 16.04.2026).
5. Glatch S. What Is Blackout Poetry? Examples and inspiration. URL: https://writers.com/what-is-blackout-poetry-examples-and-inspiration (Last accessed: 16.04.2026).
6. Potash B. What Is Blackout Poetry? URL: https://www.weareteachers.com/blackout-poetry/ (Last accessed: 16.04.2026).
7. Sienkiewicz L. K. Blackout Poetry: Where writing meets visual art. URL: https://lindaksienkiewicz.com/blackout-poetry-where-writing-meets-visual-art/ (Last accessed: 16.04.2026).
8. The History of Blackout Poetry. URL: https://medium.com/offbeat-poetry/the-history-of-blackout-poetry-ca8985f04c35 (Last accessed: 16.04.2026).
9. This Ocean of Texts: The history of blackout poetry. URL: https://www.thehistoryofblackoutpoetry.org/ (Last accessed: 16.04.2026).

SOURCES OF ILLUSTRATIVE MATERIAL

Fig. 1. The original text is a fragment from the essay by Beatrice Warde «The Crystal Goblet» (1932). The found text by anonymous author is retrieved from *Pinterest*.

Fig. 2. The original text is a fragment from «The Princess and Goblin» by George MacDonald 1872. The found text by anonymous author is retrieved from *Pinterest*.

Fig. 3. The original text is an unidentified fragment. The found text by anonymous author is retrieved from Washington Middle Library – Blackout Poetry.

Fig. 4. The original text is an unidentified fragment. The found text by anonymous author is retrieved from *Pinterest*.

Fig. 5. The blackout poem by Austin Kleon retrieved from https://64.media.tumblr.com/4f37cb7ebb33d4e04e1825faeb7e6876/tumblr_olxtq1iR5d1qz6f4bo1_500.jpg.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 811.222.1 ´271+811.512.161 ´271:81 ´42
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-40

Світлана СОПІЛЬНЯК,
orcid.org/ 0000-0002-2563-7652
доктор філософії з філології,
доцент кафедри іноземних мов
Воєнної академії імені Євгенія Березняка
(Київ, Україна) sveta_sopilnyak@ukr.net

Ганна ЧІТАК,
orcid.org/0009-0006-2135-4328
старший викладач кафедри іноземних мов
Воєнної академії імені Євгенія Березняка
(Київ, Україна) chitak@ukr.net

ПЕРСЬКІ ТА ТУРЕЦЬКІ ЕТИКЕТНІ МОВЛЕННЄВІ СТЕРЕОТИПИ ВІТАННЯ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті здійснено порівняльний аналіз перських і турецьких етикетних мовленнєвих стереотипів привітання як важливого складника мовленнєвого етикету та міжкультурної комунікації. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі міжкультурної взаємодії та необхідністю формування комунікативної компетентності у процесі вивчення іноземних мов, зокрема перської та турецької. Метою розвідки є виявлення структурно-семантичних і прагматичних особливостей етикетних формул привітання в обох мовах, а також визначення їхніх спільних і відмінних рис. У дослідженні розглянуто мовленнєвий етикет як систему соціально зумовлених норм і правил комунікативної поведінки, що реалізується через усталені мовні формули. Особливу увагу приділено феномену ta'ārof як ключовому компоненту перської культури ввічливості, а також ритуалізованості турецької комунікативної традиції. Проаналізовано основні типи формул привітання: універсально-нейтральні, релігійно марковані, часово детерміновані, а також формули, пов'язані з концептом гостинності. Встановлено, що в обох мовах широко представлені мовленнєві кліше про стан, самопочуття та роботу співрозмовника, а також відповідні реактивні формули, які виконують фатичну, емпатійну та контактовстановлюючу функції. Проведений аналіз продемонстрував, що вибір тих чи інших мовленнєвих засобів залежить від соціальної дистанції, ступеня формальності спілкування, культурного контексту, а також комунікативних намірів мовців. У результаті дослідження було виявлено як універсальні риси, притаманні обом лінгвокультурам, (наявність стандартних клішованих стереотипів привітання, діалогічних пар, варіативність відповідей), так і специфічні особливості, що зумовлені культурно-релігійними чинниками та національною мовною картиною світу.

Ключові слова: *етикет, мовленнєвий стереотип, вітання, перська мова, турецька мова.*

Svitlana SOPILNIAK,
orcid.org/0000-0002-2563-7652
PhD (Philology),
Associate Professor at the Foreign Languages Department
Yevheniy Bereznyak Military Academy,
(Kyiv, Ukraine) sveta_sopilnyak@ukr.net

Hanna CHITAK,
orcid.org/0009-0006-2135-4328
Senior Lecturer at the Foreign Languages Department
Yevheniy Bereznyak Military Academy
(Kyiv, Ukraine) chitak@ukr.net

PERSIAN AND TURKISH ETIQUETTE SPEECH STEREOTYPES OF GREETINGS: A COMPARATIVE ASPECT

The article presents a comparative analysis of Persian and Turkish etiquette speech stereotypes of greetings as an important component of speech etiquette and intercultural communication. The relevance of the study is obusловлена the growing role of intercultural interaction and the need to develop communicative competence in the process of learning foreign languages, in particular Persian and Turkish. The aim of the research is to identify the structural-semantic

and pragmatic features of etiquette greeting formulas in both languages, as well as to determine their common and distinctive characteristics. The study considers speech etiquette as a system of socially determined norms and rules of communicative behavior, realized through established linguistic formulas. Special attention is paid to the phenomenon of ta'ārof as a key component of Persian politeness culture, as well as to the ritualized nature of Turkish communicative tradition. The main types of greeting formulas are analyzed: universal neutral, religiously marked, time-determined, as well as formulas related to the concept of hospitality. It was established that in both languages, speech clichés concerning the interlocutor's state, well-being, and work are widely represented, along with corresponding reactive formulas that perform phatic, empathic, and contact-establishing functions. The conducted analysis demonstrated that the selection of particular linguistic means depends on social distance, the degree of communication formality, cultural context, and the communicative intentions of the speakers. The study revealed both universal features inherent in both linguistic cultures (the presence of standard cliché greeting stereotypes, dialogic pairs, answer variability) and specific characteristics determined by cultural and religious factors and the national linguistic worldview.

Key words: *etiquette, speech stereotype, greeting, Persian language, Turkish language.*

Постановка проблеми. У сучасному світі міжкультурна комунікація набуває дедалі більшого значення, зумовлюючи підвищений інтерес до вивчення мовленнєвого етикету як невід'ємної складової комунікативної компетенції. Особливе місце у структурі мовленнєвого етикету посідають етикетні мовленнєві стереотипи – типові мовні формули, що регулярно використовуються у стандартних комунікативних ситуаціях, таких як привітання, подяка, вибачення, запрошення, висловлення побажань тощо. Розуміння та активне використання таких формул сприяє правильній інтерпретації намірів співрозмовника та забезпечує дотримання норм ввічливості у міжкультурному спілкуванні. З огляду на це виникає необхідність орієнтації в специфіці різних культур, зокрема перській та турецькій, чиї мови належать до різних мовних родин, але функціонують у близьких культурно-історичних ареалах.

Перська та турецька лінгвокультури характеризуються розвиненою системою мовленнєвого етикету та високим ступенем ритуалізації комунікативної поведінки. У перській культурі важливу роль відіграє феномен ***taārof*** – система соціально зумовлених вербальних і невербальних формул ввічливості, що регулюють взаємодію співрозмовників та відображають культурні норми скромності, взаємної поваги й соціальної дистанції. Турецька комунікативна традиція також містить значну кількість усталених етикетних формул, які відображають культурні цінності гостинності, поваги до співрозмовника та ієрархічності соціальних відносин.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мовленнєвий етикет є предметом дослідження сучасної лінгвістики, соціолінгвістики та прагматики. Значна частина досліджень присвячена аналізу культурно зумовлених стратегій ввічливості, мовленнєвих актів та соціально-прагматичних норм комунікативної поведінки в різних мовах. Серед західних та іранських науковців, чиї праці присвячені вивченню перського мовленнєвого етикету, можна вказати на Х. Аламі, С. Paici (Alami, Raeisi, 2026: 131), С. Гадері (Ghaderi, 2025: 509), Н. Давар-Ардакані, Ф. Насірі (Davar-Ardakani, Nassiri, 2025: 1) та інші. В українській іраністиці питаннями мовленнєвого етикету займається О. Мазепова (Мазепова, 2023: 29). Турецький мовленнєвий етикет досліджують А. Хаят, С. Хаят Келеш, Х. Саджад (Hayat, 2024), С. Кокджу, Е. Кот Артундж (Kokcu, Kot Artubc, 2021: 25) та інші. Серед українських тюркологів, які вивчають мовленнєві стереотипи, варто зазначити І. Покровську (Покровська, 2021: 527).

Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю глибшого аналізу етикетних мовленнєвих стереотипів як засобів реалізації ввічливості у міжкультурній комунікації, а також зростанням інтересу до вивчення перської та турецької мов у контексті професійної підготовки фахівців-філологів, перекладачів і міжнародників. Порівняльне вивчення таких стереотипів сприяє виявленню як універсальних, так і специфічних рис мовленнєвого етикету, що є важливим для уникнення комунікативних непорозумінь і формування міжкультурної компетентності.

Отже, **мета** цієї розвідки полягає у здійсненні порівняльного аналізу перських і турецьких етикетних мовленнєвих стереотипів вітання, визначення їхніх структурно-семантичних та прагматичних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Мовленнєвий етикет як соціальне явище є певною системою правил, які регулюють мовленнєву діяльність співрозмовників в умовах вербального спілкування, яке є складним процесом налагодження контакту між людьми чи групами осіб. Українські дослідниці В. Тимкова та Е. Манжос зазначають, що мовленнєвий етикет є своєрідним національним кодексом словесної пристойності, правилами ввічливості. Такий кодекс історично формується в культурних шарах певного народу

та передається з покоління в покоління як еталон гідної мовленнєвої поведінки, вираження людської гідності й честі, благородства й аристократизму духу (Тимкова, Манжос, 2025: 156). Мовленнєвий перський етикет, що проявляється через систему мовних знаків, символів, стереотипів, усталених словесних формул, а також жестів і міміки, увібравши в себе найдавніші звичаї та традиції, сформував цілісну систему. Вона функціонує в різноманітних комунікативних ситуаціях і виступає одним із кодів, який відображає унікальність національної мовної картини світу. Такою системою є культурний комплекс ввічливості **ta'ārof** – «розгалужена система взаємовідносин, яка вкриває собою все соціальне життя іранців і заснована на ввічливості, зведеної в ранг абсолюту» (Мазепова, 2015: 330). Можна впевнено стверджувати, що успішна комунікація з представниками перського лінгвоментального простору неможлива без знання цієї специфічної та розгалуженої системи ввічливості.

Перський мовленнєвий етикет буквально переповнений стійкими мовленнєвими одиницями, тобто етикетними мовленнєвими стереотипами, які дають нам можливість вираження неконфліктного, ввічливого ставлення до людей. З іншого боку, етикет дозволяє нам добирати мовленнєві засоби відповідно до конкретної ситуації та учасників спілкування. Відтак, попри те, що мовленнєвий етикет загалом реалізується через усталені, стереотипні формули й комунікативні одиниці, кожен окремий мовленнєвий акт передбачає індивідуальний, творчий вибір.

Дослідники зазначають, що структуру мовленнєвого етикету формують основні комунікативно-смислові групи – складники типових ситуацій спілкування: вітання, прощання, звертання, вибачення, подяка, побажання, прохання, пропозиція, співчуття, похвала тощо. Вона тісно пов'язана із соціальним виміром етикету, виконуючи регулятивну функцію у виборі мовленнєвого регістру та ритуалізованих форм поведінки (Тимкова, Манжос, 2025: 159).

Варто зауважити, що зазначені комунікативні ситуації як частина національної культури мають маркований характер, тобто їх використання залежить від певного соціального середовища, певної ситуації та відповідно комунікантів. Використання того чи іншого мовленнєвого стереотипу, який є найбільш прийнятним для даного контексту, потребує ретельного та уважного відбору, що становить додаткові труднощі для мовця.

Для проведення порівняльного аналізу у межах цього дослідження ми обрали комунікативну ситуацію привітання, яка займає важливе місце у загальній системі мовленнєвого етикету.

Для комунікативної ситуації привітання у перській мові характерною є наявність варіативної системи етикетних формул, семантика й уживання яких зумовлюються соціокультурними, релігійними та прагматичними чинниками. Найбільш уживаним мовленнєвим стереотипом є слово арабського походження سلام salām ('вітаю', 'мир'), яке виконує функцію універсальної нейтральної формули привітання без часової чи ситуативної обмеженості. У прагматичному аспекті ця одиниця є стилістично немаркованою та широко використовується в усіх типах дискурсу. Більш формалізованою та релігійно-маркованою є формула سلام علیکSalām aleykom ('мир вам'), що має виразну ісламську конотацію та реалізує не лише фактичну, а й етикетно-солідаризуючу функцію. Її стандартною реактивною формою є علیکم السلام Aleykomo-s-salām ('і вам мир'), що формує стійку діалогічну єдність. Водночас у сучасному іранському суспільстві спостерігається тенденція до актуалізації питомо перських форм привітання, зокрема درود dorud ('вітаю') або امش رب درود dorud bar šomā ('вітання вам'). Семантично ці одиниці виконують ту саму функцію встановлення контакту, однак у прагматичному вимірі вони можуть слугувати маркерами національно-культурної ідентичності та дистанціювання від релігійно забарвлених арабізмів. Окрему групу становлять форми, детерміновані часовими параметрами: صبح بخیر sobh bexeyr ('доброго ранку'), زور بخیر ruz bexeyr ('добрий день'), شب بخیر šab bexeyr ('добрий вечір/доброї ночі'). Узагальненою, часово немаркованою формою є وقت بخیر vaqt bexeyr (букв. 'доброго часу доби'), яка використовується в ситуаціях, коли часовий параметр не є релевантним або невідомим. Специфічним різновидом є формули, пов'язані з етикетом гостинності, зокрема خوش دیدمآ xoš āmadid ('ласкаво просимо'), що функціонує як усталена форма привітання гостей. У прагматичному плані вона реалізує ритуал прийому та виконує важливу соціальну функцію підтримання ввічливих міжособистісних відносин.

У системі турецького мовленнєвого етикету формули привітання становлять важливий сегмент комунікативних стереотипів, що відображають взаємодію семантичних значень із прагматичними умовами їх уживання. Їхня варіативність зумовлена такими чинниками, як ступінь формальності спілкування, соціальна дистанція між комунікантами, часові параметри ситуації та культурно-релігійний контекст. До нейтральних універсальних

формул належать merhaba та selam(lar) (‘вітаю!’ / ‘привіт!’), які не мають чіткої часової прив’язки й функціонують як загальні маркери встановлення контакту. При цьому merhaba характеризується більшою стилістичною нейтральністю й уживається як у формальному, так і в неформальному спілкуванні, тоді як selam / selamlar мають розмовний характер і частіше використовуються у колі знайомих або в неофіційній комунікації, зокрема в електронному дискурсі. Окрему групу становлять релігійно марковані формули, зокрема selamünaleyküm, що семантично реалізує побажання миру й має виразну ісламську конотацію. У прагматичному аспекті ця формула виконує не лише функцію привітання, а й сигналізує про культурну та релігійну спільність комунікантів, виступаючи маркером солідарності. Її типовою відповіддю є aleyküm selam. Значну частину становлять формули, детерміновані часовими параметрами: günaydın(lar), iyi sabahlar / hayırlı sabahlar (‘доброго ранку!’), iyi günler / hayırlı günler, (‘добрий день!’) iyi akşamlar / hayırlı akşamlar (‘добрий вечір!’), iyi geceler / hayırlı geceler (‘доброї ночі!’). Їхня семантика безпосередньо пов’язана з відповідними відрізками доби, тоді як прагматичні відмінності проявляються у виборі лексичних компонентів. Зокрема, конструкції з компонентом iyi (букв. ‘добрий’) мають нейтрально-ввічливий характер, тоді як hayırlı (букв. ‘той, хто робить добру справу’) надає висловлюванню додаткового відтінку побажання благословення, що частіше актуалізується в традиційному або релігійно орієнтованому середовищі. Використання форм множини (-lar) виконує функцію вираження ввічливості та соціальної дистанції. Специфічною рисою турецького мовленнєвого етикету є наявність формул, пов’язаних із концептом гостинності, зокрема діалогічної пари hoş geldiniz – hoş bulduk. Перша формула реалізує намір прийому гостя (‘Ласкаво просимо!’), тоді як друга виконує реактивну функцію (‘З добром прийшли!’). У прагматичному плані ця єдність відтворює ритуалізовану модель взаємодії, характерну як для приватного, так і для офіційного дискурсу. Також у сучасній неформальній турецькій мові функціонують такі варіанти, як hoş geldin / hoş buldum, пом’якшена ввічлива форма merhabalar, стилістично підвищена або експресивна форма selam olsun, а також запозичені чи молодіжні привітання на кшталт hey або hi.

Звичайно, що і в перській, і в турецькій лінгвокультурах етикет привітання не обмежується вищенаведеними фразами. Після основної форми привітання зазвичай слідує продовження. Здебільшого воно полягає в поінформуванні про стан здоров’я чи справ співрозмовника. Вибір маркерів і лексичних формул мовного етикету залежить від характеру відносин комунікантів, середовища, в якому здійснюється комунікація, а також намірів співрозмовника для продовження мовленнєвого акту. Формули на зразок خوش لاحش مدش xošhāl šodam (‘радий бачити!’) або زا دید نش امش خوش لاحش مدش az didan-e šomā xošhāl šodam (‘я був радий вас бачити!’). семантично виражають позитивну оцінку факту зустрічі. У прагматичному аспекті вони виконують функцію встановлення доброзичливого контакту та можуть варіюватися за ступенем формальності: розгорнута форма з займенником šomā є більш ввічливою та характерною для формального спілкування, тоді як коротші варіанти типові для неформального дискурсу.

Центральне місце у структурі повсякденної комунікації займають кліше-запити про стан співрозмовника. Найуживанішими є؟چطوری četowri (‘як ти?’) та؟خوبی xubi (‘ти в порядку?’), які мають узагальнену семантику й використовуються переважно в неформальному мовленні між знайомими. Їхні формальні відповідники؟چطورید četowrid (‘як ви?’) та؟خوب هستید xub hastid маркують соціальну дистанцію та повагу до адресата. Подібну функцію виконує також кліше حال شما چطور است؟ hāl-e šomā četowr ast, яке є стилістично більш нейтральним або книжним. Окрему підгрупу становлять формули, що актуалізують фізичний або загальний стан:؟سلامتی salāmati (‘чи ти здоровий?’),؟حالت چطور hāl-et četowr-e (‘як твій стан/самопочуття?’). Вони виражають емпатію та зацікавленість станом співрозмовника, що є важливим елементом перської мовленнєвої етики. Ідіоматичні формули на кшталт؟به راه ru be rāhi (букв. ‘ти обличчям до дороги’ у значенні ‘чи у тебе все гаразд?’) мають переносне значення й функціонують у неформальному мовленні, підсилюючи ефект дружності та невимушеності. Аналогічно, кліше؟کار و بار راب و چطور kār-o-bār četowr-e (‘як твої справи/робота?’) конкретизує сферу інтересу до професійної або життєвої діяльності адресата. Варто також відзначити розмовну форму؟می‌زونی mizun-i (‘ти в нормі/ ти в балансі?’), яка належить до неформального, часто молодіжного мовлення. Форми؟چه خبر če xabar / چه امرخبر če xabarhā (‘які новини?’) виконують переважно фатичну функцію, у відповідь на що зазвичай вживається стандартна форма سلامتی salāmati (‘здоров’я’). Вони характерні для неформального спілкування та сигналізують про встановлення або підтримання контакту. У сучасній перській мові також уживаються такі форми, як اوضاع؟چطور owzā’ četowr-e (‘як ситуація?’), همه؟چی خوب

hame čiz xub-e (‘все добре?’), مرذگ یم روطچ راگزور ruzgār četowr migozar-e (‘як життя минає?’), які розширюють семантичне поле запиту про стан справ і можуть варіюватися від нейтральних до стилістично експресивних.

У турецькій мові універсальною базовою моделлю є nasıl? (‘як?’), яка в ізольованому вигляді має неповну семантичну реалізацію й функціонує переважно як еліптична форма у неформальному мовленні. Розгорнуті варіанти nasılsın? (неформально, форма однини) та nasılsınız? (формально, форма множини) є найбільш нейтральними кліше, що використовуються для ввічливого запиту про загальний стан співрозмовника. Прагматично форма з афіксом множини -sınız маркує соціальну дистанцію, повагу або офіційність ситуації. Кліше sağlığın nasıl? / sağlığınız nasıl? (‘як твоє/Ваше здоров’я?’) мають конкретизовану семантику й актуалізують турботу про фізичний стан адресата. У прагматичному аспекті вони частіше вживаються в більш формальному або емпатійному контексті. Аналогічну функцію виконують формули з компонентом keyif: keyfin nasıl? / keyfiniz nasıl? / keyifler nasıl? / keyfiniz sağlığınız nasıl?, де лексема keyif (‘настрій’, ‘самопочуття’) розширює значення до психоемоційного стану. Варіанти з множиною (keyifler) або комбіновані структури підсилюють ввічливість і створюють більш розгорнуту, прихильну тональність. Форми afiyette misiniz? (‘чи Ви в доброму здоров’ї?’) та afiyettesiniz inşallah (‘сподіваюся, Ви в доброму здоров’ї’) є стилістично підвищеними й мають відтінок традиційної або релігійно маркованої ввічливості. Зокрема, компонент inşallah (‘як дасть Бог’) додає висловлюванню модальності побажання й часто вживається у формальному або шанобливому спілкуванні. Кліше nasıl gidiyor? (‘як іде/як справи?’) має узагальнену процесуальну семантику й є типовим для нейтрально-розмовного регістру. Воно не передбачає деталізованої відповіді й часто виконує фатичну функцію підтримання контакту. Форми ne yapıyorsun? / ne yapıyorsunuz? (у розмовному мовленні napıyorsun / napıyorsunuz) (‘що робиш/що робите?’) семантично спрямовані на запит про поточну діяльність, однак прагматично часто використовуються як еквівалент привітання, особливо в неформальному мовленні. Найбільш неформальними та ідіоматичними є кліше ne var ne yok? (‘що нового? ’) та ne haber? (розм. naber) (‘які новини?’). Вони функціонують як маркери дружнього спілкування, не передбачають детальної відповіді та часто виконують виключно фатичну функцію.

Такі формули етикету як в перській лігвокультурі, так і в турецькій потребують певних форм відповіді. Наприклад, у перській мові найбільш вживаними формами позитивної відповіді є такі: مبوخ xubam (‘я в порядку’), همه یچ مبوخ hame či xub-e (‘все добре’), همه یچ یاللهه hame či āli-e (‘усе чудово), رکش ار ادخ xodā rā šokr (‘дякувати богу’) та інші. У випадку негативної відповіді переважно використовуються такі кліше: متسین بوخ xub nistam (‘я не в порядку’), حال مدب hālam bade (‘погано’), یم مرذگ migzare (букв.‘минає’), الصا سرپن aslan napors (‘узагалі не питай’). Для відповіді нейтрального характеру вживаються форми تسین یصاخ ربخ xabar-e xāssi nist (‘нічого особливого), لثم مشیمه mesl-e hamiše (‘як завжди’), هلاور یگدنز zendegi revāl-e (‘життя рутина’).

У турецькій мові група відповідей із нейтрально-помірною оцінкою (50/50) представлена такими формулами, як idare eder (‘так собі, можна жити’), şöyle böyle (‘так-сяк’), fena değilim (‘непогано’). Семантично вони виражають посередній стан, а прагматично виконують функцію «пом’якшеного» самопредставлення, уникаючи як надмірного позитиву, так і відкритого негативу. Ідіоматичні вислови yuvarlanıp gidiyoruz (‘якось крутимося’) та iç güveysinden halliceyim мають розмовний і жартівливий характер; останній містить культурно маркований образ «зятя в домі дружини», що імпліцитно передає стан не надто успішного або залежного існування. Відповіді з позитивною або нейтрально-позитивною оцінкою (iyiyim, tamamım; iyilik sağlık; her şey yolunda; çok şükür) є найбільш уживаними в повсякденній комунікації. Їхня семантика варіюється від загального «все добре» до більш формалізованих або культурно маркованих побажань. Зокрема, çok şükür (‘слава Богу’) має релігійний компонент і часто використовується як формула вдячності за стан благополуччя. Кліше her zamanki gibi (‘як завжди’), aynı, hep aynı (‘все, як завжди’), eski tas, eski hamam (букв. ‘стара миска, старий хаммам’ у значенні ‘все так само, нічого не змінюється’) підкреслюють стабільність і відсутність змін; останній вислів є ідіоматичним і стилістично забарвленим, характерним для розмовного мовлення. Окрему прагматичну групу становлять метакомунікативні або риторичні відповіді, як-от nasıl olduğum gerçekten umurunda mı? (‘тобі справді цікаво, як у мене справи?’). Вони не передають фактичного стану, а радше ставлять під сумнів щирість запитання, виконуючи функцію дистанціювання або іронічної реакції, переважно в неформальному або емоційно напруженому контексті. Негативно марковані відповіді

(keyfim yok (‘нема настрою’); havamda değilim (‘не у дусі’); moralim bozuk (‘я засмучений’); canım sıkkın (‘мені нудно’) варіюються за інтенсивністю від легкого дискомфорту до вираженого емоційного напруження. Ідіоматичні конструкції ne sen sor ne ben söyleyeyim (‘краще не питай’) та canım burnumda (‘я на межі’) підсилюють експресивність висловлювання. Розгорнуті метафоричні формули на кшталт nasıl olayım, üstüme yıkılmaya devam ediyor dünya (‘які в мене можуть бути справи, коли цей світ падає на мене’) виконують експресивно-драматичну функцію й характерні для емоційно насиченого, неформального дискурсу. Відповіді з високим ступенем позитивної оцінки (süperim ‘супер’; harikayım ‘чудово’; bomba gibiyim ‘бомба’; on numara ’10 із 10’) мають експресивний характер і типові для неформального спілкування. Ідіоми turp gibiyim (‘як огірочок’) та keyfim yerinde; neşem yerinde; ‘я у гарному настрої’ moralim iyi ‘усе добре’ конкретизують добрий фізичний або емоційний стан. Прагматично такі формули не лише інформують, а й створюють позитивний емоційний фон взаємодії. Особливу групу становлять відповіді з інтерперсональною спрямованістю: Seni gördüm, daha iyi oldum / …daha kötü oldum ‘тебе побачив, стало краще / гірше’. Вони виходять за межі власне самохарактеристики й безпосередньо включають співрозмовника в оцінку стану, виконуючи або компліментарну, або іронічно-негативну функцію. Їх уживання залежить від ступеня близькості між комунікантами та контексту взаємодії.

Висновки. Проведений порівняльний аналіз перських і турецьких етикетних мовленнєвих стереотипів привітання засвідчив, що обидві лінгвокультури характеризуються розвиненою, варіативною та високоритуалізованою системою формул ввічливості, у якій поєднуються універсальні комунікативні моделі та національно-специфічні особливості. Спільними є наявність нейтральних універсальних привітань, часово маркованих формул, релігійно забарвлених одиниць, а також розгалуженої системи кліше-запитів про стан співрозмовника і відповідних реактивних реплік, що виконують фатичну та контактовстановлювальну функції. Водночас відмінності виявляються у ступені впливу релігійного чинника, ролі культурних концептів (зокрема ta’ārof у перській традиції), а також у прагматичних нюансах вибору формул залежно від соціальної дистанції, рівня формальності та комунікативного наміру. Отже, етикетні мовленнєві стереотипи привітання виступають важливим інструментом регуляції міжособистісної взаємодії та відображають глибинні культурні цінності, що має суттєве значення для формування міжкультурної комунікативної компетентності. Перспективами подальших досліджень вбачаємо у проведенні семантико-прагматичного аналізу перських і турецьких етикетних мовленнєвих стереотипів прощань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Allami H., Raeisi S. Teaching Persian Politeness to Non-Persian Speakers. *Trends in Persian Language, Literature and Pedagogy.* 2026. Pp. 131–144.
2. Davar-Ardakani N., Nassiri F. Comprehensive Description of Persian Ta‘ārof. *Handbook of Teaching and Learning Persian as a Secomd Language.* 2025. Pp. 1–15.
3. Ghaderi S. How Ta’ārof works: Ritual politeness and social hierarchy in Persian communication. *Intercultural Pragmatics.* 2025. Vol. 22, no. 3. Pp. 509–544.
4. Hayat A., et al. Turkish Language Soial Etiquette Variations In Line With Social Norms An Algorithmic Study Of Machine Learning. *Educational Administration: Theory and Practice*. 2024. 30 (4), Pp. 10351-10361.
5. Kokcu S., Kot Artunc E. Politeness in Turkish Face to Face Service Encounters. *Uluslararası Türkçe Öğretimi Araştirmalı Dergisi.* 2021, 1(2). Pp. 25–44.
6. Мазепова О.В. Внутрішній світ людини у перському лінгвоментальному просторі: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 440 с.
7. Мазепова О. Компліменти в перськомовній комунікації: універсальне та етноспецифічне. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури.* 2023. №29. С. 29–36.
8. Покровська І. Кліше та сталі вирази мови документів офіційно-ділового стилю сучасної турецької мови. *The XXVII Internationl Science Conference “Multidisciplinary Academic Research And Innovation”*, (Amsterdam, May 25–28 2021). Amsterdam, 2021. Pp. 527–529.
9. Тимкова В., Манжос Е. Традиційні стереотипи мовленнєвого етикету в рамках українського світогляду. Молодь і ринок. 2025. №1 (233). С. 156–162.

REFERENCES

1. Allami H., Raeisi S. (2026) Teaching Persian Politeness to Non-Persian Speakers. *Trends in Persian Language, Literature and Pedagogy.* 131–144. DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-95-1046-7_7.
2. Davar-Ardakani N., Nassiri F. (2025) Comprehensive Description of Persian Ta‘ārof. *Handbook of Teaching and Learning Persian as a Secomd Language.* 1–15. DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-96-4317-2_26.

3. Ghaderi S. (2025) How Ta'ārof works: Ritual politeness and social hierarchy in Persian communication. *Intercultural Pragmatics.* Vol. 22, no. 3. 509–544. DOI: https://doi.org/10.1515/ip-2025-3004.

4. Hayat A., et al. (2024) Turkish Language Soial Etiquette Variations In Line With Social Norms An Algorithmic Study Of Machine Learning. *Educational Administration: Theory and Practice*. 30 (4). 10351–10361. DOI: https://doi.org/10.53555/kuey.v30i4.6793.

5. Kokcu S., Kot Artunc E. (2021) Politeness in Turkish Face to Face Service Encounters. *Uluslararası Türkçe Öğretimi Araştirmalı Dergisi.* 1(2). 25–44.

6. Mazepova O.V. (2015) Vnutrishnii svit liudyny u perskomu linhvomentalnomu prostori [Linguistic conceptualization of the inner world of a man in the Persian linguistic space] : monohrafiia. Kyiv : Vydavnychyi dim Dmytra Buraho. 440 p. [in Ukrainian].

7. Mazepova O. (2023) Komplimenty v perskomovnii komunikatsii: universalne ta etnospetsyfichne [Compliments in persian-speaking communication: universal and ethnospecific]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Skhidni movy ta literatury*. 29. 29–36. DOI: https://doi.org/10.17721/1728-242X.2023.29.05 [in Ukrainian].

8. Pokrovska I. (2021) Klishe ta stali vyrazy movy dokumentiv ofitsiino-dilovoho styliu suchasnoi turetskoi movy [Clichés and fixed expressions of the language of documents of the official business style of the modern Turkish language]. *The XXVII Internationl Science Conference "Multidisciplinary Academic Research And Innovation"*. (Amsterdam, May 25–28 2021). 527–529. [in Ukrainian].

9. Tymkova V., Manzhos E. (2025) Tradytsiini stereotypy movlennievoho etyketu v ramkakh ukrainskoho svitohliadu [Traditional stereotypes of speech etiquette in the framework of the ukrainian outlook]. Molod i rynok. 1 (233). 156–162. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322712

Дата першого надходження статті до видання: 15.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 81:[502/504:316.77]
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-41

Оксана СТЕЦЕНКО,
orcid.org/0000-0001-8420-7989
Здобувач ступеня доктора філософії,
Аспірант кафедри германської філології,
Сумського державного університету
(Суми, Україна) stetsenko.stetsenko.oksana@gmail.com

МОВНІ ЗАСОБИ МАНІПУЛЯТИВНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ АГЕНТІВ В ЕКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

У статті досліджуються способи опущення та замовчування агентів за допомогою мовних засобів в екологічному медіадискурсі. Використовуючи концепцію репрезентації соціальних акторів Т. ван Леувена, у статті застосовується соціосемантичний підхід до інтерпретації мовного вираження категорії агентивності. Цей підхід трактує категорію агентивності не лише як лінгвістичну категорію, а як засіб маніпулятивного впливу на цільову аудиторію ЗМІ. Аналіз в межах соціосемантичного та прагматичного підходу до категорії агентивності в екологічному дискурсі дозволяє виявити можливості уникнення людиною відповідальності за екологічні проблеми, применшення, приховування, чи заперечення рушійної ролі людини у трансформації середовища існування. У статті досліджуються мовні засоби, за допомогою яких носії провини за екологічні проблеми опускаються у новинних статтях або репрезентуються імпліцитно, тобто присутні частково, на другому плані. Розглянуто наступні способи реалізації стратегії виключення агентів в екологічному медіадискурсі: супресія (або повне замовчування / опущення агента), фонова репрезентація агента (за Т. ван Леувеном), прийоми "mask", "trace" та "void" в основі стратегії «стирання» (за А. Стіббе). Прагмалінгвальний аналіз мікроконтекстів новинних статей, в яких використано вищезазначені стратегії, дозволив помітити їх потенціал як стратегії уникнення відповідальності людиною за завдані збитки природному середовищу та його мешканцям. Стратегії досягають прагматичного ефекту за допомогою мовних засобів на лексико-семантичному, граматичному, стилістичному рівнях, зокрема у конструкціях пасивного, середнього станів, інфінітивних клауз та номіналізованих процесів у позиції підмета, за допомогою гомогенізованої чи генералізованої репрезентації агентів, лексичної заміни на основі родо-видових зв'язків, метонімії, метафори, евфемізмів тощо для «замовчування» агента та применшення прояву антропогенного впливу у дискурсі.

Ключові слова: *екологічний медіадискурс, агент, стратегія виключення, соціальні актори, маніпуляції.*

Oksana STETSENKO,
orcid.org/0000-0001-8420-7989
Ph.D. student at the Department of Germanic Philology
Sumy State University
(Sumy, Ukraine) stetsenko.stetsenko.oksana@gmail.com

LINGUISTIC MEANS OF MANIPULATIVE REPRESENTIION OF AGENTS IN ECOLOGICAL DISCOURSE

The article examines how agents are omitted and concealed through linguistic means in environmental media discourse. Using T. van Leeuwen's conceptual framework of social actors' representation, it applies a socio-semantic approach to interpreting the verbal expression of agency. This approach treats agency not only as a linguistic category but also as a means of manipulative influence on the media's target audience. Socio-semantic and pragmatic methods are used to analyze the category of agency in environmental discourse. These approaches help pinpoint cases in which humankind may sidestep responsibility for environmental problems, downplay, conceal, or deny its role as a driver of environmental transformation. The article reviews the linguistic means by which those responsible for environmental problems are omitted or represented implicitly – that is, presented partially or placed in the background – in news articles. The study examines agent exclusion strategies in environmental media discourse, including suppression (complete omission of the agent), backgrounding (according to T. van Leeuwen), and the mechanisms of "mask", "trace", and "void" in the erasure strategy (according to A. Stibbe). A pragmalinguistic analysis of microcontexts from news articles shows the potential of the above-mentioned strategies to shift responsibility for environmental damage away from humankind. These strategies achieve their pragmatic effect through linguistic means at the lexical-semantic, grammatical, and stylistic levels. This is particularly evident in constructions with passive and middle voices, infinitive clauses, and nominalized processes as subjects, as well as with homogenized or generalized representations of agents, lexical substitution involving hypernym-

hyponym relations, metonymy, metaphor, and euphemisms, all used to conceal the agent and downplay the visibility of anthropogenic impact in the discourse.

Key words: *ecological media discourse, agent, exclusion strategy, social actors, manipulations.*

Постановка проблеми. Людина, її діяльність на планеті Земля, трансформуючи та адаптуючи своє середовище до власних потреб, впливає на планетарні процеси життєдіяльності. Діяльність людини, її масштаби та інтенсивність впливу порушують баланс в екосистемах. Однак, усвідомлення людиною її внеску у трансформацію середовища існування здатне пом'якшити та виправити завдану шкоду. ЗМІ відіграють важливу роль в інформуванні громадськості про екологічні проблеми. Способи висвітлення новин ЗМІ, тактики та стратегії, які вони використовують впливають на громадську думку та поведінку. Актуальність теми дослідження зумовлена увагою громадськості до екологічних проблем, зростаючим інтересом серед лінгвістів до дослідження екологічного дискурсу загалом та мовних засобів як досягнення комунікативної мети, прагмалінгвального потенціалу мовних засобів у формуванні світогляду людини. **Мета дослідження** полягає у дослідженні мовних засобів, які використовуються для маніпулятивної репрезентації агента за допомогою стратегій виключення соціальних акторів, «стирання», фонової агентивності в екологічному дискурсі (на матеріалі новинних статей інтернет-видання «The Guardian» з 2019 по 2025 рр.).

Аналіз досліджень. Зсув до соціолінгвістичної парадигми лінгвістичних розвідок сприяв актуалізації досліджень соціальної природи мов і адаптації методологічного апарату для аналізу потенціалу впливу дискурсів на когнітивну систему людини у контексті масової комунікації. На цей аспект звернув увагу Т. ван Дейк. Зокрема, науковець зазначає про прагматичні механізми реалізації мови як соціальної дії у формі мовленнєвих актів (van Dijk, 1983: 21). Для Н. Ферклафа мова є соціальною структурою, яка володіє потенціалом впливу на події у соціумі: впорядковуючись в межах дискурсу, мова експлікується у вигляді тексту, який стає частиною соціальних подій (Fairclough, 2003: 38). Категорія агентивності разом з соціальними структурами і соціальними практиками, які формують соціальні події, і, відповідно, тексти (Fairclough, 2003: 42). Науковець вводить поняття «соціальні агенти», яких визначає як «вільних»: соціальні агенти є обмеженими соціально, але неповністю соціально детермінованими стосовно їх дій. Категорія агентивності структурує тексти, встановлюючи у них причинно-наслідкові зв'язки (Fairclough, 2003: 22). Науковці досліджували роль дієслова, відмінності між фразами з експліцитним агенсом та ергативними фразами для опису подій на сприйняття агента дії, носія провини серед носіїв англійської та японської мови, у різних культурних просторах (Fausey et al., 2010). Д. Круз (Cruse, 1973) вивчав проблематику застосування категорії агентивності до неживих об'єктів, явищ, коли вони знаходяться в позиції агенса, та аспекту усвідомленого виконання дій агентом, а також наголошував на важливості контексту в аналізі причинно-наслідкових зв'язків для виявлення агента. Концепція бачення Т. ван Леувен соціальних акторів виходить за межі лінгвістики – науковець підходить до інтерпретації категорії агентивності крізь призму соціології (van Leeuwen, 2003). Екологічний дискурс не стає винятком у дослідженнях особливостей репрезентації та прагматичного потенціалу категорії агентивності, навпаки – активна увага громадськості до стану природного середовища роблять актуальними висвітлення новин про проблеми екологічного характеру. Ґ. Людекке та М. Бойкофф (Luedecke, Boykoff, 2017) зазначають, що висвітлення екологічних проблем не є відокремленим від соціального середовища людини, а отже, трактується крізь призму політичного, наукового, соціального, економічних аспектів.

Виклад основного матеріалу. Для Т. ван Леувена соціальна агентивність не завжди виражається лінгвістичною категорією агентивності. Тобто іменник у активній позиції агенса у реченні не завжди вказує на соціального агента. Соціальний агент може знаходити мовне вираження у різних частинах мови (van Leeuwen, 2003: 32). Мова надає можливості зробити агента видимим для реципієнта інформації чи приховати. Граматичне впорядкування, семантичне значення лексичної одиниці, яка використовується для позначення агента, стилістичні засоби: мовні засоби слугують для втілення маніпулятивної репрезентації соціальних акторів Т. ван Леувен досліджував репрезентацію соціальних акторів у висвітленні проблеми іміграції. Науковець продовжує традицію М. Халлідея і трактує граматику як «потенціал значення», а не як «набір правил» (van Leeuwen, 2003: 32). Тобто граматичні структури дають можливість мовцю висловити свою думку, а не є суто засобом, який визначає сказане. Однак, науковець зосереджується не на транзитивності, пасивному стані чи номіналізації як засобів опущення соціаль-

них акторів, навпаки – він вивчає соціосемантичні способи репрезентації соціальних акторів і встановлює соціологічне і критичне значення визначених категорій. Соціологічна та лінгвістична категорії агентивності не є одним і тим самим явищем. У критичному дискурс-аналізі науковець застерігає загострювати увагу лише на конкретних лінгвістистичних категоріях чи позиціях у реченні у пошуках соціологічного агента (van Leeuwen, 2003: 33). Виконання дій агентом в мовній реальності не тотожне виконанню дії в дійсності. Науковець протиставляє реальність у дійсності та реальність вираженої у мові. Саме тому науковець визнає агентами неодухотворені суб'єкти (van Leeuwen, 2003: 33). В екологічному дискурсі ми спостерігаємо подібне, коли у ролі агента-носія провини за екологічну проблему власне саме проблема, діяльність, технологічний артефакт тощо. Науковець робить спробу поєднати соціологічні категорії, лінгвістичні категорії, риторичні прийоми для формування єдиної концепції «соціального актора», дослідити способи, якими соціальні практики вбудовуються в дискурси про соціальні практики (van Leeuwen, 2003: 34–35). Звертаємо свою увагу на стратегію виключення (exclusion) соціального актора, яку науковець вважає важливим аспектом у критичних дискурс-дослідженнях. Стратегія виключення використовується, коли агенти, які займають домінантну позицію та проявляють експлуататорське ставлення до суб'єктів потребують завуалювання у медіа аби подовжити свою домінантну позицію, при цьому вони виступають як «прихильники прогресу, закону та порядку, які прагнуть усунути соціальне зло та конфлікти, але ніколи не нести за це відповідальність» (van Leeuwen, 2003: 38–39). У межах стратегії виключення Т. ван Леувен виокремлює два способи її реалізації, а саме: супресія (повне замовчування / опущення соціального актора) та фонова репрезентація. Супресія (suppression) характеризується повною відсутністю соціального актора у мовному вираженні. Фонова репрезентація (backgrounding) передбачає вибірковість згадування соціальних акторів у тексті. Фонова репрезентація – це не повне виключення соціального актора, а применшення його ролі шляхом завуалювання та/або другорядного зазначення у тексті. А. Стіббе (Stibbe, 2021: 144–145) виокремлює такі форми стратегії «стирання» ("erasure"): "void" (цілковите виключення / стирання), "mask" (замасковане стирання чи репрезентація у видозміненій формі), "trace" (форма стирання, коли можна відслідкувати «стертий» елемент, аспект тощо). Розглянемо мовні засоби, за допомогою яких знаходить своє вираження стратегія супресії у прикладах з новинних статей інтернет-видання *«The Guardian»*:

– Пасивні конструкції.

"Resources are being extracted from the planet three times faster than in 1970…" («The Guardian», 2019, March 12). У прикладі пацієнс (*resources*) займає у реченні салієнтну позицію. Агент є редукованим у цьому контексті. На те, що у прикладі використано стратегію супресії свідчить відсутність фрази з прийменником *by*, вживання якої передбачає зазначення соціального актора, і свідчило б про фонову репрезентацію агента. Семантика дієслова *to extract* вказує, що носієм провини, агентом імпліковано виступає промислова діяльність людства, а саме видобування ресурсів, надр.

"'This means that marine life is being squeezed out of places it is able to survive,' said Dutton." («The Guardian», 2024, June 04). У прикладі, за допомогою пасивної конструкції констатується лише факт еміграції представників морської фауни з їх природного середовища існування. Збірний іменник *marine life* (як приклад генералізованої номінації мешканців морських екосистем) імпліцитно вказує на велику кількість істот, які зазнають негативного впливу, а також апелює до почуттів реципієнтів, викликає емпатію, нагадуючи, що морська фауна є живою. Агента у цьому реченні неможливо імплікувати навіть семантично, адже фразове дієслово *squeeze out* семантично вказує лише на характер впливу, якого зазнає пацієнс. Семантичне наповнення фразового дієслова *squeeze out* (знаходимо у дефініції Оксфордського словника (Oxford Advanced Learner's Dictionary, n.d.)) вказує, що переміщення, міграція відбувається для морської фауни примусово, під тиском.

"However, species are being lost today even faster than in any of the previous five mass extinctions that have struck the planet." («The Guardian», 2023, February 24). Приклад ілюструє використання маніпулятивного прийому нагнітання страху, загрози (fear-mongering): за допомогою лексем *extinctions, struck*. Підсилюється страх ще й за допомогою іменника *mass*, який модифікує лексему *extinctions* і вказує на масштаби втрат, прикметник *fast* у вищому ступені порівняння (*faster*) вказує на швидкість перебігу ситуацій і може нагнітати відчуття неминучості. Варто зазначити, що у даному прикладі дієслово *loose* виконує евфеміністичну функцію, що «замасковує» будь-яке втручання з боку людини у природне середовище, що призводить до вимирання видів живих істот.

Конструкції активного та пасивного стану володіють потенціалом впливу на реципієнтів інформа-

ції. Пасивний стан є лінгвістичним засобом, який слугує для «маскування» причинно-наслідкових зв'язків та відповідальності. Зміщення тематичної ролі «ціль» на перший план, у тематичну позицію, що представляє її як даність, заздалегідь відому, а також відсуває тематичну роль агенса на другий план або опускає взагалі (Alexander, 2009: 48). В. Лінгл зазначає про дві ознаки пасивного стану, які роблять можливим містифікувати агента (Lingle, 2017: 23), а саме:

− Переміщення додатка максимально близько до тематичної позиції агенса.

− Додавання допоміжного дієслова "be", що трансформує процес у такий, який сприймається як директива, правило. В екологічному дискурсі такі фрази як *"measures to be taken to…", "Areas to Be Avoided (ATBAs)"*, які знаходимо у "Конвенції про мігруючі види", Резолюції 14.5, 2024 року (UNEP/CMS/Resolution 14.5., 2024).

− Опущення агента за допомогою інфінітивної клаузи у позиції підмета (van Leuween, 2003: 40). Відсутність категорії часу, особи, числа в інфінітивній конструкції дозволяє подати дію абстрактною, яка не залишає слідів для декодування соціального агента.

− Субстантивовані процеси експлікують лише семантичну категорію діяльності, але не самого виконавця дії. Наприклад, у наступному уривку субстантивовані процеси (*deforestation, conversion*) постають у ролі носіїв провини за екологічні проблеми.

"Deforestation and the conversion of wild spaces for human food production have largely been blamed for the destruction of Earth's web of life." («The Guardian», 2020, September 10).

Номіналізація надає діям, процесам рис анонімності, інваріантності, універсальності, деперсоналізації, амбівалентності, категорії безособовості, стилю об'єктивного висвітлення інформації. Номіналізація перетворює процеси на стани та об'єкти, а конкретне – на абстрактне. Під час дискурс-аналізу номіналізовані процеси та дії постійно спонукають лінгвіста під час прочитання запитувати "хто" (Alexander, 2009: 50).

Фонова репрезентація здобуває мовне вираження за допомогою перелічених нижче мовних засобів та прийомів.

− Включення агента за допомогою фраз з постмодифікаторами: простими прийменниками (*by, of, from* тощо), складеними прийменниками на позначення причини (*due to, because of, owing to*):

"Wildlife populations are in freefall around the world, driven by human overconsumption, population growth and intensive agriculture, according to a major new assessment of the abundance of life on Earth." («The Guardian», 2020, September 10).

"...nature is being exploited and destroyed by humans on a scale never previously recorded." («The Guardian», 2020, September 10).

"Wildlife is being destroyed via the razing of natural habitats for farming and mining, pollution and overhunting." («The Guardian», 2023, February 24).

"Natural resource extraction has soared by almost 400% since 1970 due to industrialisation, urbanisation and population growth, according to a presentation of the five-yearly UN Global Resource Outlook made to EU ministers last week." («The Guardian», 2024, January 31).

− Опущення агента за допомогою прикметника.

"Toxic air, water and soil are 'existential threat to human and planetary health', says global review" («The Guardian», 2022, May 17). У прикладі ми спостерігаємо, що препозитивний атрибут *toxic* з негативною конотацією для характеристики абіотичних середовищ, а точніше повітря, води та ґрунту передає вже власне факт забруднення, присутності отруйних речовин у складі повітря (Merriam-Webster, n.d.; Online Etymology Dictionary, n.d.). Однак прикметник, який вказує лише на стан повітря, води та ґрунту опускає і агента, і чинники, і складові речовини, які призводять до забруднення. При цьому компоненти абіотичного середовища, знаходячись в активній позиції агенса, виступають носіями провини за екологічні проблеми і становлять екзистенційну загрозу для людини та здоров'я планети. Словосполучення *planetary health* можемо трактувати як антропоморфну метафору (планета уособлює собою людину) або як метонімію (планета уособлює собою цілісну екосистему, а здоров'я кожного і всіх залежить від здоров'я самої екосистеми).

Однак не завжди за допомогою прикметника можливо «замаскувати» носія провини, агента дії чи його діяльність. Розглянемо наступний приклад, в якому декодувати носія провини за виникнення пандемії Covid-19 можливо з семантичного аналізу морфологічної структури прикметника.

"*'The Covid-19 pandemic has awakened the world to the threat that zoonotic diseases pose to humans," said Richard Ostfeld, at the Cary Institute of Ecosystem Studies, US, and Felicia Keesing at Bard College, US, in a commentary in Nature. "With this recognition has come a widespread misperception that wild nature is the greatest source of zoonotic disease," they said."* («The Guardian, 2020 August 05). Прикметник *zoonotic*, який утворився від поєднання кореню *zoonosis* та суфіксу *ic*. Етимологічний слов-

ник (Online Etymology Dictionary, n.d.) надає таку дефініцію лексемі *zoonosis*: *"disease communicated to humans by animals"*. У грецькій мові *zoo* означає *«тварина»*, а *nosos* позначає *«хворобу»*. Суфікс *ic* має походження з середньоанглійського періоду розвитку англійської мови, і означає *"having to do with, having the nature of, being, made of, caused by, similar to"*. З семантичного значення прикметника у даному мікроконтексті випливає, що тварини виступають носієм провини за виникнення пандемії коронавірусної хвороби.

– Опущення агента за допомогою середнього стану, ергативних конструкцій. При цьому подія сприймається природною, без факторів зовнішнього впливу. Приклади знаходимо у заголовках статей інтернет-видання *«The Guardian»*:

"Land degradation expanding by 1m sq km a year, study shows." («The Guardian», 2024, December 01).

"Extraction of raw materials to rise by 60% by 2060, says UN report." («The Guardian», January 31).

– Фонова репрезентація агентів може реалізуватися за допомогою простих еліпсів у нефінітних клаузах з дієприкметниками, які мають закінчення *ing*, *ed*, в інфінітивних реченнях з *to* та паратактичних реченнях.

"Degraded landscapes lead to more fires… Degraded ecosystems are generally more flammable, with more fires causing more landscape damage." («The Guardian», 2023, November 29). В уривку *landscapes* для позначення системи екосистем (Doing, 1997) постає власне носієм провини за спричинення пожеж. Однак роль людини у цьому прикладі є імпліцитною, адже прикметник *degraded* водночас і характеризує ландшафт, і «закодовує» у своєму семантичному наповненні реальну причину – процеси руйнації, яких зазнають ландшафти в результаті пожеж. Отже, категорія агентивності відіграє важливе значення у висвітленні причин виникнення екологічних проблем. Категорія агентивності і способи репрезентації у мові медіа соціальних акторів стають інструментами впливу у медіаекосистемах.

Висновки. Соціологічна та лінгвістична категорії агентивності не є одним і тим самим явищем. У критичному дискурс-аналізі Т. Ван Леувен застерігає загострювати увагу лише на конкретних лінгвістистичних категоріях чи позиціях у реченні у пошуках соціального актора (van Leeuwen, 2003: 33). На нашу думку, і враховуючи наші спостереження, соціального актора і носія провини за екологічні проблеми не завжди позначає його позиція агенса чи підмета, чи хоча б його мовне вираження іменником. ЗМІ за допомогою мови реалізують свій прагматичний вплив на адресата інформації. В новинних статтях, в яких висвітлюються проблеми екологічного характеру, ЗМІ формує сприйняття реальності, ступеню нагальності вирішення проблем, визначають носіїв провини за порушення функціонування екосистем та життєдіяльності їх мешканців та відповідальних за відновлення балансу у природному середовищі. Категорія агентивності відіграє важливе значення у висвітленні причин виникнення екологічних проблем. Категорія агентивності і способи репрезентації у мові медіа соціальних акторів стають інструментами впливу у медіаекосистемах. Мовні засоби на лексико-семантичному, синтаксичному, стилістичному рівнях визначають реалізацію стратегії опущення соціальних акторів через повне опущення чи фонову репрезентацію за допомогою мовних засобів, які можуть «маскувати» носія провини за екологічну провину та «пом'якшувати» ступінь антропогенного впливу на середовище. Перспективним для подальших лінгвістичних розвідок вважаємо дослідження патернів реалізації стратегії виключення та фонової репрезентації соціальних акторів, зокрема особливості їх впливу на почуття відповідальності за вирішення екологічних проблем серед читачів ЗМІ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alexander R. J. Framing discourse on the environment: A critical discourse approach. New York & : Routledge, 2009. 239 p.

2. Cruse D. A. Some thoughts on agentivity. *Journal of Linguistics*. 1973. Vol. 9, no. 1. P. 11–23. URL: https://doi.org/10.1017/s0022226700003509 (date of access: 28.11.2025).

3. Doing H. The landscape as an ecosystem. *Agriculture, Ecosystems & Environment*. 1997. Vol. 63, no. 2–3. P. 221–225. URL: https://doi.org/10.1016/s0167-8809(97)00016-9 (date of access: 28.01.2026).

4. Fairclough N. Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research. Routledge, 2003. 272 p.

5. Fausey C. M., Long B., Inamori A., L. Boroditsky. Constructing agency: the role of language. *Frontiers in Psychology*. 2010. Vol. 1. P. 1–11. URL: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2010.00162 (date of access: 31.03.2026).

6. Harper D. Online Etymology Dictionary. URL: https://www.etymonline.com/word/zoonotic (date of access: 12.02.2026)

7. Lingle W. A. Nominalizations, agentless passives and social actor mystification : newspaper editorials on the Greek financial crisis : thesis. 2017. 202 p. URL: http://etheses.bham.ac.uk//id/eprint/8316/ (date of access: 07.01.2026).

8. Luedecke G., Boykoff M. T. Environment and the media. *The International Encyclopedia of Geography*. 2017. P. 1–8. URL: https://doi.org/10.1002/9781118786352.wbieg0464 (date of access: 12.01.2026).

9. Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary. URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/toxic (дата звернення: 31.03.2026).

10. Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com. *Oxford Learner's Dictionaries | Find definitions, translations, and grammar explanations at Oxford Learner's Dictionaries*. URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/squeeze-from (date of access: 31.03.2026).

11. Stibbe A. Ecolinguistics. Second edition. | Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 2021. 260 p. URL: https://doi.org/10.4324/9780367855512 (date of access: 19.12.2025).

12. van Dijk T. A. Discourse Analysis: Its Development and Application to the Structure of News. *Journal of Communication*. 1983. Vol. 33, no. 2. P. 20–43. URL: https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1983.tb02386.x (date of access: 24.12.2025).

13. van Leeuwen T. Texts and Practices: *Readings in Critical Discourse Analysis* / ed. by C. R. Caldas-Coulthard, M. Coulthard. London and New York, 2003. P. 32–70.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Carrington D. Deadly diseases from wildlife thrive when nature is destroyed, study finds. *The Guardian.* 2020. 05 August [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2020/aug/05/deadly-diseases-from-wildlife-thrive-when-nature-is-destroyed-study-finds (date of access: 02.03.2026).

2. Carrington D. Ecosystem collapse 'inevitable' unless wildlife losses reversed. *The Guardian.* 2023. 24 February [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2023/feb/24/ecosystem-collapse-wildlife-losses-permian-triassic-mass-extinction-study (date of access: 29.01.2026).

3. Carrington D. Pollution responsible for one in six deaths across planet, scientists warn. *The Guardian.* 2022. 17 May [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2022/may/17/pollution-responsible-one-in-six-deaths-across-planet (date of access: 28.02.2026).

4. Carrington D. Sharks deserting coral reefs as oceans heat up, study shows. *The Guardian*. 2024. 9 September [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/article/2024/sep/09/sharks-deserting-coral-reefs-climate-crisis-heating-oceans-study (date of access: 14.09.2025).

5. Devlin H. Light pollution causes urban birds to stay awake longer each day, study finds. *The Guardian.* 2025. 21 August [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2025/aug/21/light-pollution-causes-urban-birds-to-stay-awake-longer-each-day-study-finds (date of access: 16.09.2025).

6. Greenfield P. Humans exploiting and destroying nature on unprecedented scale – report. *The Guardian.* 2020. 10 September [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2020/sep/10/humans-exploiting-and-destroying-nature-on-unprecedented-scale-report-aoe (date of access: 31.03.2026).

7. Lu D. World's feral pigs produce as much CO2 as 1.1m cars each year, study finds. *The Guardian.* 2021. 19 July [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2021/jul/19/worlds-feral-pigs-produce-as-much-co2-as-11m-cars-each-year-study-finds (date of access: 17.09.2025).

8. Milman O. Oceans face 'triple threat' of extreme heat, oxygen loss and acidification. *The Guardian*. 2024. 4 June [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/article/2024/jun/04/extreme-heat-oceans-acidification (date of access: 12.09.2025).

9. Neslen A. Extraction of raw materials to rise by 60% by 2060, says UN report. *The Guardian.* 2024. 31 January [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2024/jan/31/raw-materials-extraction-2060-un-report (date of access: 10.09.2025).

10. UNEP/CMS/Resolution 14.5. Convention on the Conservation of Migratory Species of Wild Animals. Adopted by the Conference of the Parties at its 14th Meeting (Samarkand, February 2024). 5 p.

11. Watts J. Land degradation expanding by 1m sq km a year, study shows. *The Guardian.* 2024. 01 December [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2024/dec/01/land-degradation-expanding-by-1m-sq-km-a-year-study-shows (date of access: 01.03.2026).

12. Watts J. Resource extraction responsible for half world's carbon emissions. *The Guardian.* 2019. 12 March [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2019/mar/12/resource-extraction-carbon-emissions-biodiversity-loss (date of access: 12.09.2025).

13. Weston P. 10 ways the climate crisis and nature loss are linked. *The Guardian.* URL: 2023. 29 November [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2023/nov/29/10-ways-in-which-climate-crisis-and-nature-are-linked-aoe (date of access: 25.02.2026).

REFERENCES

1. Alexander R. J. (2009) Framing discourse on the environment: A critical discourse approach. New York & : Routledge, 239.

2. Cruse D. A. (1973) Some thoughts on agentivity. *Journal of Linguistics*, 9 (1), 11–23. URL: https://doi.org/10.1017/s0022226700003509 (date of access: 28.11.2025).

3. Doing H. (1997) The landscape as an ecosystem. *Agriculture, Ecosystems & Environment*, 63, 221–225. URL: https://doi.org/10.1016/s0167-8809(97)00016-9 (date of access: 28.01.2026).

4. Fairclough N. (2003) Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research. Routledge, 272 .

5. Fausey C. M., Long B., Inamori A., L. Boroditsky. (2010) Constructing agency: the role of language. *Frontiers in Psychology*, 1, 1–11. URL: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2010.00162 (date of access: 31.03.2026).

6. Harper D. Online Etymology Dictionary. URL: https://www.etymonline.com/word/zoonotic (date of access: 12.02.2026)

7. Lingle W. A. (2017) Nominalizations, agentless passives and social actor mystification : newspaper editorials on the Greek financial crisis : thesis, 202. URL: http://etheses.bham.ac.uk//id/eprint/8316/ (date of access: 07.01.2026).

8. Luedecke G., Boykoff M. T. (2017) Environment and the media. *The International Encyclopedia of Geography*, 1–8 URL: https://doi.org/10.1002/9781118786352.wbieg0464 (date of access: 12.01.2026).

9. Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary. URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/toxic (дата звернення: 31.03.2026).

10. Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com. *Oxford Learner's Dictionaries | Find definitions, translations, and grammar explanations at Oxford Learner's Dictionaries*. URL: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/squeeze-from (date of access: 31.03.2026).

11. Stibbe A. (2021) Ecolinguistics. Second edition. | Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 260. URL: https://doi.org/10.4324/9780367855512 (date of access: 19.12.2025).

12. van Dijk T. A. (1983) Discourse Analysis: Its Development and Application to the Structure of News. *Journal of Communication*, 33 (2), 20–43. URL: https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1983.tb02386.x (date of access: 24.12.2025).

13. van Leeuwen T. (2003) Texts and Practices: *Readings in Critical Discourse Analysis* / ed. by C. R. Caldas-Coulthard, M. Coulthard. London and New York, 32–70.

REFERENCES FOR ILLUSTRATIVE MATERIAL

1. Carrington D. (2020) Deadly diseases from wildlife thrive when nature is destroyed, study finds. *The Guardian.* August 05 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2020/aug/05/deadly-diseases-from-wildlife-thrive-when-nature-is-destroyed-study-finds (date of access: 02.03.2026).

2. Carrington D. (2023) Ecosystem collapse 'inevitable' unless wildlife losses reversed. *The Guardian.* February 24 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2023/feb/24/ecosystem-collapse-wildlife-losses-permian-triassic-mass-extinction-study (date of access: 29.01.2026).

3. Carrington D. (2022) Pollution responsible for one in six deaths across planet, scientists warn. *The Guardian.* May 17 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2022/may/17/pollution-responsible-one-in-six-deaths-across-planet (date of access: 28.02.2026).

4. Carrington D. (2024) Sharks deserting coral reefs as oceans heat up, study shows. *The Guardian*. September 9 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/article/2024/sep/09/sharks-deserting-coral-reefs-climate-crisis-heating-oceans-study (date of access: 14.09.2025).

5. Devlin H. (2025) Light pollution causes urban birds to stay awake longer each day, study finds. *The Guardian.* August 21 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2025/aug/21/light-pollution-causes-urban-birds-to-stay-awake-longer-each-day-study-finds (date of access: 16.09.2025).

6. Greenfield P. (2020) Humans exploiting and destroying nature on unprecedented scale – report. *The Guardian.* September 10 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2020/sep/10/humans-exploiting-and-destroying-nature-on-unprecedented-scale-report-aoe (date of access: 31.03.2026).

7. Lu D. (2021). World's feral pigs produce as much CO2 as 1.1m cars each year, study finds. *The Guardian.* July 19 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2021/jul/19/worlds-feral-pigs-produce-as-much-co2-as-11m-cars-each-year-study-finds (date of access: 17.09.2025).

8. Milman O. (2024) Oceans face 'triple threat' of extreme heat, oxygen loss and acidification. *The Guardian*. June 4 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/article/2024/jun/04/extreme-heat-oceans-acidification (date of access: 12.09.2025).

9. Neslen A. (2024) Extraction of raw materials to rise by 60% by 2060, says UN report. *The Guardian.* January 31 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2024/jan/31/raw-materials-extraction-2060-un-report (date of access: 10.09.2025).

10. UNEP/CMS/Resolution 14.5. (2024) Convention on the Conservation of Migratory Species of Wild Animals. Adopted by the Conference of the Parties at its 14th Meeting (Samarkand, February 2024), 5 .

11. Watts J. (2024) Land degradation expanding by 1m sq km a year, study shows. *The Guardian.* December 01 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2024/dec/01/land-degradation-expanding-by-1m-sq-km-a-year-study-shows (date of access: 01.03.2026).

12. Watts J. (2019) Resource extraction responsible for half world's carbon emissions. *The Guardian.* March 12 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2019/mar/12/resource-extraction-carbon-emissions-biodiversity-loss (date of access: 12.09.2025).

13. Weston P. (2023) 10 ways the climate crisis and nature loss are linked. *The Guardian.* November 29 [Online]. URL: https://www.theguardian.com/environment/2023/nov/29/10-ways-in-which-climate-crisis-and-nature-are-linked-aoe (date of access: 25.02.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 10.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

UDC 378.147:811.111
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-42

Mykola TYSHCHENKO,
orcid.org/0000-0001-8390-7350
Lecturer at the Department of English for Humanities
National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute»
(Kyiv, Ukraine) marabota@i.ua

Olena KOVALIOVA,
orcid.org/0000-0003-1414-776X
Lecturer at the Department of English for Humanities
National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute»
(Kyiv, Ukraine) marabota@i.ua

THE PEDAGOGICAL FRAMEWORK OF USING HACKATHONS IN ENGLISH FOR IT (ESP) INSTRUCTION

The article examines strategies for developing English communicative competence in future Information Technology (IT) specialists through the integration of hackathons into the instructional process. The relevance of the study is driven by the need to adapt English for Specific Purposes (ESP) teaching methodologies to the demands of the modern global tech market. A hackathon is considered not merely a technical competition but a high-stakes communicative environment that facilitates natural language acquisition.

The paper defines the key phases of implementing the hackathon model – from the pre-event scaffolding and input to the final product presentation and reflection. Particular emphasis is placed on the transformation of the instructor's role, shifting from a traditional lecturer to a technical consultant and editor who provides just-in-time linguistic support. The study explores the impact of this immersive format on lowering the affective filter and developing writing skills through the creation of «living documents», such as README files, API documentation, and Git commit messages.

The research also analyzes the comparative characteristics of the hackathon framework and classical pedagogy, highlighting their complementary nature. The benefits of collaborative work for developing sociolinguistic competence and 21st-century skills, including critical thinking and creativity, are discussed. Furthermore, the paper addresses specific challenges, such as linguistic asymmetry within teams and the risk of interlanguage fossilization due to the prioritization of functional utility over grammatical precision.

In addition, the paper highlights the potential of hackathons to foster the creation of a professional digital portfolio on GitHub, which is crucial for successful employment in a globalized economy. The implementation of such a strategy aims to prepare future IT professionals for effective professional interaction, where English serves as the operating system of their careers. The research concludes by identifying prospects for optimizing assessment metrics to evaluate linguistic progress within intensive project-based frameworks.

Key words: *English for Specific Purposes (ESP); IT students; hackathon; professional communication; technical writing; project-based learning; GitHub; sociolinguistic competence.*

Микола ТИЩЕНКО,
orcid.org/0000-0001-8390-7350
викладач кафедри англійської мови гуманітарного спрямування №3,
Національного технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
(Київ, Україна) marabota@i.ua

Олена КОВАЛЬОВА,
orcid.org/0000-0003-1414-776X
викладач кафедри англійської мови гуманітарного спрямування №3
Національного технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
(Київ, Україна) marabota@i.ua

ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ ХАКАТОНІВ У НАВЧАННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ПРОФЕСІЙНОГО СПРЯМУВАННЯ ДЛЯ МАЙБУТНІХ ІТ-ФАХІВЦІВ

У статті розглядаються стратегії формування англомовної комунікативної компетентності у майбутніх фахівців у галузі інформаційних технологій (IT) через інтеграцію хакатонів у процес навчання. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю адаптації методики викладання англійської мови спеціального спрямування (ESP) до вимог сучасного технологічного ринку. Хакатон розглядається не лише як технічне змагання, а як високоінтенсивне комунікативне середовище, що сприяє природному засвоєнню мовного матеріалу.

У роботі окреслено основні етапи впровадження хакатонів – від підготовчого етапу (scaffolding) до презентації продукту та рефлексії. Особливу увагу приділено трансформації ролі викладача, який стає технічним консультантом та редактором, забезпечуючи «just-in-time» підтримку. Досліджується вплив імерсивного формату на зниження психологічного бар'єру (афективного фільтра) та розвиток навичок письма через створення живих документів: README-файлів, API-документації та коммітів у Git.

Дослідження також аналізує порівняльні характеристики хакатон-методики та класичної педагогіки, підкреслюючи їхню комплементарність. Наводяться переваги використання командної роботи для розвитку соціолінгвістичної компетенції та м'яких навичок (21st-century skills), таких як критичне мислення та креативність. Висвітлено виклики методу, зокрема ризик мовної асиметрії в командах та можливість фіксації граматичних помилок (інтермови) через пріоритет функціональності над точністю.

Окрім того, у статті підкреслюється потенціал хакатонів щодо формування цифрового портфоліо студента на платформі GitHub, що є критично важливим для успішного працевлаштування в умовах глобалізації. Реалізація запропонованого підходу має на меті підготувати майбутніх IT-спеціалістів до ефективної професійної взаємодії, де англійська мова виступає операційною системою їх кар'єри. У підсумку визначено перспективи оптимізації оцінювання лінгвістичного прогресу в межах інтенсивних проектних форматів.

Ключові слова: *англійська мова для спеціальних цілей (ESP); IT-студенти; хакатон; професійна комунікація; технічне письмо; метод проектів; GitHub; соціолінгвістична компетентність.*

Introduction. The paradigm of English for specific purposes (ESP), particularly within the domain of information technology (IT), is currently undergoing a radical shift from traditional grammar-translation and communicative methods toward highly immersive, task-based, and project-oriented frameworks. As a scholar in pedagogy and methodology, we observe that the integration of hackathons – intensive, collaborative events where participants solve complex problems within a strict timeframe – represents one of the most potent intersections of technical skill acquisition and linguistic competence (Porras, 2026).

At its core, a hackathon is not merely a technical competition; it is a high-stakes communicative environment. From a pedagogical perspective, the hackathon model aligns perfectly with Vygotsky's social constructivism and Dewey's «learning by doing». For IT students, language is no longer an abstract set of rules but a functional tool required to achieve a tangible outcome: a working prototype and a successful pitch (Artursson, 2022).

The aim and tasks. Research into experiential learning suggests that the cognitive load during a hackathon is distributed between problem-solving (logic/coding) and social coordination (language). When conducted in English, these events force students into the zone of proximal development (ZPD), where the necessity to communicate architectural decisions or debug code in a team setting accelerates vocabulary retention and pragmatic fluency.

Current academic literature regarding the use of hackathons in higher education emphasizes several

key dimensions of their effectiveness. Sources such as (Briscoe, 2017) highlight that hackathons mirror the Agile – Scrum environments of the modern tech industry. By adopting this format in English classes, educators move beyond mock scenarios. Students must use functional language for sprint planning (negotiating roles and deadlines), daily stand-ups (reporting progress and «blockers» in concise, professional English, and retrospectives (critically evaluating the process).

Research results. According to (Medina, 2023), CLIL is most effective when the subject matter is highly relevant to the learner. A hackathon provides the ultimate «hard CLIL» environment. The language used is authentic; students engage with English-language documentation (API docs, stack overflow, GitHub readmes), making the learning process intrinsically motivated.

The culmination of a hackathon is the product presentation. Methodologically, this serves as an intensive training ground for public speaking and technical storytelling. Students must synthesize complex technical data into a persuasive narrative for a non-technical audience (the Business English aspect), requiring mastery of signposting, rhetorical devices, and visual aid integration (Warner, 2022).

To implement this effectively, the pedagogical design must be structured into three distinct phases (see Table 1):

One cannot ignore the «affective filter» (Krashen, 2021). While the pressure of a 24-hour hackathon might seem to raise anxiety, the gamification aspect often lowers the barrier to speaking. Students become so focused on the «goal» (the software) that they bypass the «fear» (grammatical mistakes). Moreover, hackathons cultivate 21st-century skills, such as: critical thinking (analyzing a problem statement in English), creativity (designing a unique UI/UX), communication (explaining a back-end logic to a front-end developer).

Despite the benefits, the scholarly consensus points to several hurdles and one of them is linguistic asymmetry**,** i.e., in a team, one dominant speaker may overshadow others. Educators must implement communication roles (e.g., a designated scrum master who ensures everyone contributes in English). Another difficulty is assessment complexity – how do we grade a hackathon? The methodology suggests a rubric-based assessment that evaluates both the technical viability of the product and the linguistic quality of the documentation and pitch (Lappalainen, 2019).

Discussion. The analysis of current pedagogical sources confirms that hackathons are not a trend but a robust methodological framework. They transition the IT student from a passive consumer of English to an active creator within the global tech discourse. For an IT professional, English is the operating system of their career; the hackathon serves as the most effective «Installation Wizard» (Hynninen, 2025). By synthesizing technical challenges with linguistic rigor, we create an environment where the interlanguage of the student evolves rapidly. As researchers, our task is to further refine the assessment metrics to ensure that the noise of the competition does not drown out the signal of linguistic progress (Falkner, 2018).

In the traditional classroom, writing is often perceived as a static, solitary activity. However, within the framework of an IT-focused hackathon, writing becomes collaborative and asynchronous. Future software engineers must master various genres of written English that are rarely covered in general English courses. The hackathon environment forces students to produce living documents (Chilingaryan, 2021). We can categorize these into three linguistic layers:

- conceptual – project proposals, README files, and value propositions;
- technical – API documentation, code comments, and commit messages;
- promotional – social media blurbs, presentation slides, and post-event summaries.

The README.md file on GitHub is arguably the most critical piece of writing for an IT professional. In a hackathon, students must describe a problem statement, requiring the use of complex cause-and-

Table 1

Three phases of structured pedagogical design

Phase	Focus	Linguistic output
Pre-hackathon (input)	Scaffolding and vocabulary	Technical terminology, pitch templates, brainstorming phrases.
Hackathon (process)	Fluency and coordination	Real-time negotiation, debugging dialogues, peer-to-peer instruction.
Post-hackathon (reflection)	Accuracy and assessment	Final pitch, technical documentation, reflective essays/ blogs.

effect structures; a tech stack, focusing on noun phrases and technical terminology, and an installation guide, utilizing the imperative mood and sequential markers (First, Next, Ensure that...). This isn't just writing; it is information architecture. Methodologically, this teaches students the economy of language – how to convey maximum technical meaning with minimum linguistic ambiguity.

A frequently overlooked pedagogical benefit of hackathons is the use of Git. Writing commit messages (e.g., «Fix: Resolve null pointer exception in user authentication module») is a specialized form of English. It requires a specific syntax (imperative mood, no articles, high density of technical verbs). Through the rapid-fire nature of a hackathon, students practice this micro-writing hundreds of times, internalizing professional standards of clarity and brevity.

Unlike a teacher-graded essay that takes days to return, written English in a hackathon has immediate consequences. If a teammate cannot understand the documentation written by another, the code breaks. This creates a natural, high-stakes incentive for linguistic precision. Students engage in peer-editing not as a formal exercise, but as a survival mechanism for their project. Students learn to distinguish between different registers. The language used in a Slack / Discord channel for quick coordination (informal, heavy use of jargon and abbreviations) is vastly different from the language used in the final Pitch deck (persuasive, formal, aimed at stakeholders). This development of sociolinguistic competence is vital for future work in international outsourcing or product companies (Byrne, 2024).

The psychological phenomenon of «flow» is common during hackathons. When students are focused on solving a logic puzzle or an API integration, they tend to over-analyze their grammar less. This leads to increased writing fluency. The goal is to communicate the how-to, and in doing so, students often produce more text in 24 hours than they would in a month of standard lessons.

To maximize the benefits for written English, the hackathon should be structured with specific linguistic deliverables (see Table 2):

In this scientist-pedagogue role, we argue that the teacher must have transition from a sage on the stage to a technical editor / consultant. During the hackathon, the instructor should circulate, offering just-in-time linguistic support (Sydorenko, 2022). The use of hackathons in teaching English to future IT specialists represents the pinnacle of contextualized learning. It transforms the act of writing from an academic chore into a professional asset. By the end of such an event, a student doesn't just have a grade; they have a portfolio. They have a GitHub repository filled with English-language documentation and a presentation that proves they can navigate the global IT market. The hackathon proves that for an IT student, the best way to learn English is to build with it. We are not just teaching a language; we are debugging their communication skills for a globalized professional world.

The primary drawback of the hackathon format in teaching written English is the inevitable sacrifice of linguistic precision for the sake of functional speed. In hackathons the definition of «Done» is a working product. If a student writes a README file that is grammatically broken but technically understandable, the mission is considered accomplished. This can reinforce interlanguage fossilization, where errors in syntax or articles become permanent because they do not break the code. In classical methods traditional academic writing (essays, summaries, formal letters) prioritizes accuracy. The feedback loop is focused on the how rather than the what. For a future IT professional, missing the nuance of a modal verb in a legal contract or a high-stakes technical proposal could be detrimental. Classical methods ensure the student respects the architecture of the language as much as the architecture of the software (Konovalenko, 2019).

As established in our previous analysis, hackathons place students in the zone of proximal development. However, the cognitive load of debugging a complex algorithm in a foreign language can lead to linguistic tunnel vision. When the brain is exhausted by logical problem-solving, it reverts to the simplest possible linguistic structures. Instead of using sophisticated transition words or passive

Table 2

Specific linguistic deliverables of a hackathon

Deliverable	Pedagogical objective	Key language skills
Pitch deck	Persuasive writing	Rhetorical appeals, data visualization descriptions
API Docs (Swagger/Postman)	Technical precision	Definition of parameters, error message handling
Team logs/journals	Reflective writing	Past tenses, evaluating progress, identifying blockers
Post-mortem report	Analytical writing	Abstracting lessons learned, conditional sentences (If we had...)

constructions for objectivity, students rely on subject-verb-object fragments. Systematic writing instruction provides the quiet space necessary for metacognition. In a traditional classroom, a student has the mental bandwidth to experiment with complex sentence structures, such as inversion or participle clauses, which are almost never produced under the 24-hour pressure of a hackathon.

Conclusions. Hackathons are high-intensity bursts of learning. While they provide excellent affective benefits, they often lack the spaced repetition required for long-term retention of complex writing conventions.

A student might learn the term deployment or scalability during the event, but without the reflective, repetitive drills found in classical pedagogy, the nuanced difference between comprise, consist of, and include in a formal technical report may remain unlearned. In a collaborative writing environment (like a shared Google Doc or GitHub Repo), the linguistic Pareto principle often takes effect: 20% of the students (those with higher proficiency) produce 80% of the written content. Weaker students may hide behind their more fluent teammates, contributing code but avoiding the written documentation. In a classical setting, every student is required to produce their own individual text, ensuring that no one is left behind in the development of their written competence.

Despite these non-essential drawbacks, such as, the risk of fossilized errors or the lack of formal nuance, the hackathon remains superior for future IT professionals for one reason – contextual relevance.

The errors made during a hackathon are professional scars that teach resilience. While classical methods provide the skeleton of the language, the hackathon provides the blood and muscle. The ideal pedagogical strategy, therefore, is not to replace one with the other, but to use the hackathon as a stress test for the skills meticulously built in the classical classroom.

We conclude that the defects of hackathons are merely optimization opportunities. By introducing a post-hackathon correction phase (a classical method), we can take the raw, fluent writing produced during the event and refine it into high-quality technical prose. In the end, the hackathon doesn't fail to teach writing; it simply redefines what writing is in the 21st-century digital economy – a tool for creation, not just an object of study.

Integrating hackathons into the English for Specific Purposes (ESP) curriculum shifts language learning from an academic exercise to the mastery of a professional toolkit. Students do not write for a grade; they write for the market or the team. This fosters a genuine understanding of professional genres: README files, technical specifications, and real-time coordination via platforms like Slack or Discord. Within a 24-48 hour window, a student produces a volume of written English comparable to an entire semester of traditional coursework. The intense focus on solving a technical problem allows students to bypass the fear of error, which is a critical psychological barrier to developing written fluency. Writing in a hackathon is inextricably linked to teamwork, time management, and persuasive communication (pitching).

Despite their high efficiency, hackathons possess side effects that must be managed within a pedagogical framework:

- risk of fossilization – due to the high speed of communication, grammatical errors may become permanent if there is no subsequent stage of reflection and correction;
- precision vs. speed – students often sacrifice linguistic accuracy for functional utility, leaning on simplified sentence structures to save time;
- participation imbalance – without instructor moderation, the writing burden may fall exclusively on the most proficient student, leaving others without practice.

The comparison of hackathons with classical pedagogy demonstrates that these two paradigms are not mutually exclusive but rather complementary (see Table 3).

The primary advantage of using hackathons for teaching written English is the creation of a digital portfolio. A student leaves the classroom with a live GitHub repository where their English proficiency is documented within a professional context.

Table 3

The comparison of classical academic writing with hackathon writing

Criterion	Classical academic writing	Hackathon (task-based) writing
Primary outcome	Linguistically polished text	Viable, understandable product
Pace of learning	Slow (process-oriented)	Fast (result-oriented)
Grammar focus	Deep study and application	Functional / strategic usage

BIBLIOGRAPHY

1. Артюхов А. А. Проєктне навчання як засіб формування іншомовної комунікативної компетентності майбутніх фахівців з інформаційних технологій. *Інноваційна педагогіка*. 2021. № 34. С. 45–49.

2. Бондарчук О. В. Методика навчання англійського професійного мовлення майбутніх програмістів із використанням ігрових технологій. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ*. 2020. № 41. С. 112–118.

3. Коноваленко Т. В. Формування соціолінгвістичної компетенції студентів технічних спеціальностей у процесі вивчення іноземної мови. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2019. № 65. С. 88–93.

4. Мединська Т. Г. Використання платформи GitHub як інструмента колаборативного письма при навчанні ESP. *Сучасні напрями викладання іноземних мов у закладах вищої освіти*. 2023. № 5. С. 134–140.

5. Сидоренко С. І. Особливості підготовки майбутніх ІТ-фахівців до професійної комунікації в умовах глобалізації. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2022. № 2(109). С. 56–64.

6. Artursson T., Keiller S. Hackathons as a bridge between academia and the IT industry: A pedagogical perspective. *Journal of Computer Science Education*. 2022. № 32(4). С. 401–425. DOI: https://doi.org/10.1080/08923647.2022.2084561

7. Briscoe G. Digital Innovation: The Hackathon Model. *International Journal of Innovation Management*. 2017. № 21(5). С. 1750042.

8. Byrne P., O'Sullivan D. Developing 21st-century skills through intensive project-based learning: The hackathon experience. *Journal of Engineering Education*. 2024. № 113(1). С. 15–32.

9. Chilingaryan K., Madhumyan A. Essential strategies for teaching English for Specific Purposes (ESP) to IT students. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2021. № 245. С. 235–241.

10. Falkner K., Szabo C. Scaffolding technical writing in agile student projects. *Transactions on Computing Education*. 2018. № 18(3). С. 1–25. DOI: https://doi.org/10.1145/3190605

11. Gama K., Alencar B., Calegario F. A pedagogy for hackathons: Learning through intense collaboration. *Proceedings of the 2018 IEEE Frontiers in Education Conference (FIE)*. 2018. С. 1–8.

12. Hynninen N., Solin A. Language norms and variation in professional digital environments: The case of GitHub. *Applied Linguistics Review*. 2025. № 16(2). С. 210–235.

13. Krashen S. D. The Affective Filter Hypothesis and its relevance in intensive learning formats. *Language Acquisition Today*. 2021. № 14(3). С. 77–89.

14. Lappalainen P. Communication as the operating system of a global IT career. *European Journal of Engineering Education*. 2019. № 44(6). С. 892–910.

15. Medina E. G., Sinche P. J. Developing technical writing skills through Git commit messages and README documentation. *IEEE Revista Iberoamericana de Tecnologias del Aprendizaje*. 2023. № 18(2). С. 145–153.

16. Nandi A., Mandernach M. Hackathons as an informal learning platform. *Proceedings of the 47th ACM Technical Symposium on Computer Science Education*. 2020. С. 160–165. DOI: https://doi.org/10.1145/2835041.2835067

17. Porras J., Heikkonen J. Immersive task-based language learning in engineering education. *International Journal of Project-Based Learning*. 2026. № 10(1). С. 44–59.

18. Warner S., Nicholson J. Social constructivism and the Zone of Proximal Development in competitive coding environments. *Educational Technology Research and Development*. 2022. № 70. С. 1105–1128.

REFERENCES

1. Artyukhov A. A. (2021) Proiektne navchannia yak zasib formuvannia inshomovnoi komunikatyvnoi kompetentnosti maibutnikh fakhivtsiv z informatsiinykh tekhnolohii. [Project-based learning as a means of forming foreign language communicative competence of future IT specialists] *Innovatsiina pedahohika*, 34. 45–49. [in Ukrainian].

2. Bondarchuk O. V. (2020) Metodyka navchannia anhliiskoho profesiinoho movlennia maibutnikh prohramistiv iz vykorystanniam ihrovykh tekhnolohii. [Methodology of teaching English professional speech to future programmers using game technologies] *Naukovyi visnyk kafedry YuNESKO KNLU*, 41. 112–118. [in Ukrainian].

3. Konovalenko T. V. (2019) Formuvannia sotsiolinhvistychnoi kompetentsii studentiv tekhnichnykh spetsialnostei u protsesi vyvchennia inozemnoi movy. [Formation of sociolinguistic competence of technical students in the process of foreign language learning] *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, 65. 88–93. [in Ukrainian].

4. Medynska T. G. (2023) Vykorystannia platformy GitHub yak instrumenta kolaboratyvnoho pysma pry navchanni ESP. [Using the GitHub platform as a tool for collaborative writing in ESP teaching] *Suchasni napriamy vykladannia inozemnykh mov u zakladakh vyshchoi osvity*, 5. 134–140. [in Ukrainian].

5. Sydorenko S. I. (2022) Osoblyvosti pidhotovky maibutnikh IT-fakhivtsiv do profesiinoi komunikatsii v umovakh hlobalizatsii. [Features of preparing future IT specialists for professional communication in the conditions of globalization] *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 2(109). 56–64. [in Ukrainian].

6. Artursson T., & Keiller S. (2022) Hackathons as a bridge between academia and the IT industry: A pedagogical perspective. *Journal of Computer Science Education*, 32(4). 401–425. DOI: https://doi.org/10.1080/08923647.2022.2084561

7. Briscoe G. (2017) Digital Innovation: The Hackathon Model. *International Journal of Innovation Management*, 21(5). 1750042.

8. Byrne P., & O'Sullivan D. (2024) Developing 21st-century skills through intensive project-based learning: The hackathon experience. *Journal of Engineering Education*, 113(1). 15–32.

9. Chilingaryan K., & Madhumyan A. (2021) Essential strategies for teaching English for Specific Purposes (ESP) to IT students. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 245. 235–241.

10. Falkner K., & Szabo C. (2018) Scaffolding technical writing in agile student projects. *Transactions on Computing Education*, 18(3). 1–25. DOI: https://doi.org/10.1145/3190605

11. Gama K., Alencar B., & Calegario F. (2018) A pedagogy for hackathons: Learning through intense collaboration. *Proceedings of the 2018 IEEE Frontiers in Education Conference (FIE)*. 1–8.

12. Hynninen N., & Solin A. (2025) Language norms and variation in professional digital environments: The case of GitHub. *Applied Linguistics Review*, 16(2). 210–235.

13. Krashen S. D. (2021) The Affective Filter Hypothesis and its relevance in intensive learning formats. *Language Acquisition Today*, 14(3). 77–89.

14. Lappalainen P. (2019) Communication as the operating system of a global IT career. *European Journal of Engineering Education*, 44(6). 892–910.

15. Medina E. G., & Sinche P. J. (2023) Developing technical writing skills through Git commit messages and README documentation. *IEEE Revista Iberoamericana de Tecnologias del Aprendizaje*, 18(2). 145–153.

16. Nandi A., & Mandernach M. (2020) Hackathons as an informal learning platform. *Proceedings of the 47th ACM Technical Symposium on Computer Science Education*. 160–165. DOI: https://doi.org/10.1145/2835041.2835067

17. Porras J., & Heikkonen J. (2026) Immersive task-based language learning in engineering education. *International Journal of Project-Based Learning,* 10(1). 44–59.

Дата першого надходження статті до видання: 13.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 811.161.2:001.4:341
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-43

Катерина УСАЧОВА,
orcid.org/0000-0002-8345-1485
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри ділової української та іноземних мов
Навчально-наукового інституту права та психології Національної академії внутрішніх справ
(Київ, Україна) usachova.ks@ukr.net

Ігор РОМАНОВ,
orcid.org/0000-0003-3511-5230
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри мовної підготовки
Національної академії внутрішніх справ
(Київ, Україна) criscorey@ukr.net

ПОНЯТТЯ САМОПЛАГІАТУ: ПРАВОВИЙ, ТЕРМІНОЗНАВЧИЙ, ТЕКСТОВИЙ АСПЕКТИ

Стаття присвячена дослідженню правового, наукового, суспільного розуміння поняття самоплагіату й аналізу особливостей та відмінностей українського та іноземного (англомовного) тлумачення терміна «самоплагіат». Для більш точного та ґрунтовного вивчення явища самоплагіату до аналізу залучаються також українські терміни «плагіат» та «академічний плагіат», а також найближчі англомовні відповідники на мовному та/або правовому рівні.

Актуальність теми самоплагіату викликана передусім змінами у чинному законодавстві, зокрема впровадженням термінів «самоплагіат» та «академічний плагіат» як назв окремих порушень академічної доброчесності у Законі України «Про освіту» та Законі України «Про академічну доброчесність». Водночас наявність більш раннього за часом впровадження терміна «плагіат» як назви виду порушення авторського права в Законі України «Про авторське право і суміжні права» ускладнює належне тлумачення та застосування цих термінів, адже утворює ситуацію, де три правові терміни зі спільним елементом «плагіат» та спільністю ряду ключових ознак належать до різних галузей права.

Окремою проблемою використання та дослідження явища самоплагіату в Україні є невідповідність українських та закордонних тлумачень поняття самоплагіату, адже в США та країнах Європи самоплагіат традиційно розуміється як різновид плагіату в контексті порушень академічної етики та не має зв'язку із системою термінів права. Такий підхід породжує значно ширше розуміння та застосування поняття, зокрема дозволяє виділити більш нейтральні аспекти явища.

Огляд публікацій, присвячених лінгвістичним аспектам самоплагіату дозволяє говорити про потенційну необхідність виокремлення терміна «перевикористання тексту» щодо повторного використання стандартизованих мовленнєвих конструкцій та окремих структурних аспектів послідовних наукових досліджень в роботах одного автора.

Ключові слова: *плагіат, академічний плагіат, самоплагіат, академічна доброчесність, терміносистема права, повторне використання тексту.*

Kateryna USACHOVA,
orcid.org/0000-0002-8345-1485
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Business Ukrainian and Foreign Languages
Educational and Scientific Institute of Law and Psychology of National Academy of Internal Affairs
(Kyiv, Ukraine) usachova.ks@ukr.net

Ihor ROMANOV,
orcid.org/0000-0003-3511-5230
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Professor at the Language Training Department
National Academy of Internal Affairs
(Kyiv, Ukraine) criscorey@ukr.net

THE CONCEPT OF SELF-PLAGIARISM: LEGAL, TERMINOLOGICAL, AND TEXTUAL ASPECTS

The article examines the legal, scientific, and societal understanding of the concept of self-plagiarism. Moreover, the peculiarities and distinctions between Ukrainian and foreign (English-language) interpretations of the term "self-plagiarism" are analyzed. In order to provide a more precise and profound research of the phenomenon, the article also takes into account the Ukrainian terms "plagiarism" and "academic plagiarism", as well as their closest English-language equivalents at the linguistic and/or legal levels.

The topicality of the issue of self-plagiarism is primarily defined by the amendments to current legislation, in particular the implementation of the terms "self-plagiarism" and "academic plagiarism" as designations of separate violations of academic integrity in the "Law of Ukraine On Education" and the "Law of Ukraine On Academic Integrity". At the same time, the prior implementation of the term "plagiarism" as a designation of a form of copyright infringement in the "Law of Ukraine On Copyright and Related Rights" complicates the proper interpretation and application of these terms. Namely, it creates a situation in which three legal terms containing the common element "plagiarism" and sharing several common key features belong to different branches of law.

Another issue is the understanding of self-plagiarism that lies in the discrepancy between Ukrainian and foreign interpretations of the concept, as in the United States and European countries self-plagiarism is traditionally understood as a form of plagiarism in the context of academic ethics violations and is not associated with the legal terminological system. This approach generates a considerably broader understanding and application of the concept, including the possibility of distinguishing more neutral aspects of the phenomenon.

A review of scientific publications devoted to the linguistic aspects of self-plagiarism indicates the dire need to distinguish the term "text recycling" to refer to the repeated use of standardized linguistic constructions and certain structural elements in scientific articles produced by the same author.

Key words: *plagiarism, academic plagiarism, self-plagiarism, academic integrity, legal terminology system, text recycling.*

Постановка проблеми. Використання оприлюднених текстів та/або результатів попередніх досліджень без посилання на авторство та/або джерела, тобто – плагіат в усіх його формах, традиційно є одним з порушень етики у сфері науки й освіти. В Україні плагіат також має правове визначення як вид порушення авторського права в Законі України «Про авторське право і суміжні права», тоді як правове визначення плагіату саме як виду порушення академічної доброчесності (термін «академічний плагіат») вперше дається в редакції Закону України «Про освіту» від 05 вересня 2017 року № 2145-VIII. Нарівні з правовим визначенням специфікованого терміна «академічний плагіат» в Законі України «Про освіту» дається також правове визначення терміна «самоплагіат» як окремого рівнозначного виду порушення академічної доброчесності, що викликало помітну увагу як до правових і термінознавчих аспектів подібного виокремлення, так і до характеристики явища самоплагіату загалом. Новий Закон України «Про академічну доброчесність» від 18 грудня 2025 року № 4742-IX (набуде чинності 31 липня 2026 року) зберігає розрізнення академічного плагіату та самоплагіату з окремими модифікаціями визначень двох термінів, а також у форматі двох різних статей містить конкретизацію та перелік санкцій за кожне з цих порушень. Таким чином, питання паралельного існування двох спільнокореневих юридичних термінів як окремих видів порушення академічної доброчесності (а також існування третього спільнокореневого, формально – родового, терміна «плагіат» на позначення виду порушення авторського

права) залишається актуальним, як і питання меж поняття самоплагіату.

Аналіз досліджень. Наукові дослідження самоплагіату в Україні є відносно новим явищем, переважно спричиненим змінами в українському законодавстві, а також, почасти, впливом західноєвропейської та американської уваги до питань етики в науковій та освітній сферах.

Значна кількість подібних публікацій має оглядовий характер (напр., Бахрушин, 2018), фокусуючись на специфіці нових положень Закону України «Про освіту» від 05 вересня 2017 року № 2145-VIII щодо академічної доброчесності (де академічний плагіат та самоплагіат вперше набувають статусу юридичних термінів та отримують законодавчо закріплену дефініцію).

Серед аналітичних розвідок, присвячених поняттю «самоплагіат», переважають дослідження правових аспектів явища. Зокрема, звертається увага на суперечність визначення поняття самоплагіату в Законі України «Про освіту» та змісту правових категорій, визначених в Законі України «Про авторське право і суміжні права», а також декларативність формулювання «нові наукові результати» (Дєнєжкін та ін., 2019: 146-147). Красицька Л. В. відносить самоплагіат до юридичних фікцій, але також зазначає, що «самоплагіат за своєю сутністю є морально-етичною категорією, а не правовою категорією, тому доцільно його розглядати в аспекті порушення етичних підходів до академічної доброчесності» (Красицька, 2021: 192).

Думка про передусім етичний, а не правовий, характер явища є провідною також в дослідженнях до 2017 року. Так, Ульянов О. І. та Ульянова Г. О. характеризують самоплагіат як «порушення етичних норм наукових публікацій, суть якого полягає у передруку одного й того ж матеріалу (як в оригінальному варіанті, так і в незначній переробці, яка не змінює його суті) у декількох виданнях без виправданої мети, лише задля збільшення кількості публікацій» (Ульянов, Ульянова, 2014: 217).

Лінгвістичні дослідження самоплагіату є нечисленними. Так, Нелюба А.М. аналізує самоплагіат з погляду терміносистеми права, виокремлюючи суперечності форми слова, проблем системності з іншими спільнокореневими термінами (термінодиспропорцію), а також вживання терміна «самоплагіат» в контексті авторського права, підсумовуючи: «з усіх позицій (лінгво-термінологійних і суто правних) уведення цього слова як терміна в його наявній формі і тлумаченні є неприпустимим» (Нелюба, 2024: 193).

Характерною рисою дискурсу навколо явища самоплагіату є активне залучення суспільної думки як чинника аналізу явища на публіцистичному, науковому, діловому рівнях. Публікація «Положення про академічний постмодернізм: самоплагіат (думки фахівців)» на порталі «ЛітАкцент» наводить розгорнуті думки чотирьох провідних українських літературознавців, що дозволяє розширити лінгвістичну характеристику явища й поглянути на самоплагіат з боку доречності текстових, мовленнєвих і мисленнєвих повторів у творчому, освітньому й дослідницькому процесі (Петренко-Цеунова, 2018). Публікація «Науковий самоплагіат: поняття, форми, наповнення» у збірнику «Міждисциплінарні дослідження складних систем» як один з аргументів некоректності терміна «самоплагіат» та недоречності визначеної законом відповідальності за це порушення академічної доброчесності наводить опитування (анкетування) 102 науковців, що мають науковий ступінь кандидата або доктора наук (Дєнєжкін та ін., 2019: 149-151). Річний звіт Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти за 2020 рік за результатами комплексного опитування закладів вищої освіти щодо ставлення до порушень академічної доброчесності відзначає достатньо низьку оцінку самоплагіату як порушення, що «свідчить про неготовність суспільства до викорінення самообману та хибного уявлення про те, що крадіжка у самого себе порушенням не є» (Річний звіт, 2020: 101). Водночас звіт апелює до законодавчої та етичної практики інших країн, де самоплагіат здебільшого не є правовим порушенням, проте репутаційні наслідки порушення наукової етики значно серйозніші (Річний звіт, 2020: 101).

Наголошення на розбіжності правових практик України та країн Заходу дозволяє виокремити ще одну рису дослідження самоплагіату – важливість усвідомленого та обережного залучення іншомовних публікацій до аналізу явища самоплагіату в українських реаліях. Характерним прикладом є Розширений глосарій термінів та понять ст. 42 «Академічна доброчесність» Закону України «Про освіту» (від 5 вересня 2017 р.), який в тлумаченні термінів та понять активно послуговується іншомовними (англомовними) джерелами, проте щодо самоплагіату відзначає вужче визначення поняття в українському законодавстві, порівняно зі світовою практикою, яка «поширює його і на інші види діяльності, зокрема на результати творчої діяльності» (Щодо рекомендацій, 2018).

Мета статті полягає в аналізі законодавчих, термінознавчих і текстових особливостей тлумачення слова «самоплагіат» в контексті зіставлення української та міжнародної практики виокремлення поняття самоплагіату.

Виклад основного матеріалу. Слово «самоплагіат» в українській мові є напівкалькою англійського слова «self-plagiarism» (self – само; plagiarism – плагіат). Аналізуючи словотвірні компоненти і загалом процес словотвору правового терміна «самоплагіат», Нелюба А. М. доходить висновку про «наявність у Законі парадоксу», адже «сумарно елементи слова «самоплагіат» повинні позначати очікуване значення «крадіжка у самого себе» чи «сам привласнюю своє» або «крадіжка чи привласнення мимовільні – відбуваються самі по собі»» (Нелюба, 2024: 190). Також науковець звертає увагу на проблему класифікації термінів зі спільним елементом «плагіат» у терміносистемі права: «В українському законодавстві наявні два різні терміни (академічний плагіат і плагіат), які за законами терміносистеми повинні б виказувати родо-видову ієрархію позначуваних ними явищ: плагіат – родове, академічний плагіат – видове. Проте […] обидва терміни в основі мають ідентичну (тотожну) дефініцію» (Нелюба, 2024: 191); тоді як «самоплагіат своїм визначенням ніяк не пов'язаний із двома іншими термінами – не є різновидом ні плагіату, ні академічного плагіату» (Нелюба, 2024: 191). Поглиблює проблему те, що умовно родовий термін «плагіат» дається в Законі України «Про авторське право і суміжні права», але умовно видові терміни «академічний плагіат» і «самоплагіат» даються в Законі України «Про освіту», тобто йдеться про різні галузі права, тож розуміння системності зв'язків між трьома поняттями суттєво ускладнюється, якщо не порушується.

Наслідки зазначеної проблеми можна простежити вже на рівні наукового аналізу та тлумачення застосування трьох понять. Так, Красицька Л. В. вважає, що академічний плагіат «за своєю сутністю є різновидом плагіату» «у сфері освіти й науки для позначення недоброчесної поведінки автора» (Красицька, 2021: 190), тоді як визначати самоплагіат «як порушення, за яке застосовують заходи юридичної відповідальності, є недоцільним» (Красицька, 2021: 192). Водночас Бахрушин В. відзначає, що «розуміння плагіату в цьому законі (Законі України «Про авторське право і суміжні права» – К.У.) істотно вужче, ніж розуміння академічного плагіату в освітніх законах» (Бахрушин, 2018), далі повторюючи застереження щодо розуміння самоплагіату з Розширеного глосарію термінів та понять ст. 42 «Академічна доброчесність» Закону України «Про освіту» (від 5 вересня 2017 р.). Нелюба А. М. констатує, що «академічний плагіат своїми основними ознаками збігається з плагіатом як таким, проте не є його різновидом» (Нелюба, 2024: 186), а законодавче визначення самоплагіату унеможливлює його використання як різновиду одного з двох інших понять.

Додатковою проблемою є використання в українських публіцистичних, освітніх і наукових текстах англомовних джерел, часто без уваги на те, що в США та країнах Європи термін «плагіат» вживається для позначення порушення етики, а не права (найближчим, але не тотожним, англомовним правовим відповідником буде «copyright infringement» – «порушення авторського права; піратство»); самоплагіат є одним із загальноприйнятих різновидів плагіату як виду порушення академічної доброчесності; сполука «академічний плагіат» вживається для підкреслення сфери, а не як самостійний термін. Показовим відголоском цієї специфіки є англомовний переклад україномовних наукових публікацій, присвячених плагіату. Коли мова йде про аналіз плагіату та самоплагіату саме як правових явищ, використовуються не прямі мовні (plagiarism and self-plagiarism), а найближчі правові (literary piracy and text recycling) відповідники (див. Красицька, 2021: 188).

Зрозуміти чинні проблеми з правовим терміном «самоплагіат» та його взаємозв'язками з іншими двома термінами українського законодавства «плагіат» та «академічний плагіат» стає можливим, якщо повернутися до початкового, не юридичного, розуміння явища самоплагіату як порушення наукової та освітньої етики.

У статті 2014 року «Самоплагіат у науковій сфері» Ульянов О.І та Ульянова Г.О. зазначають: «Під самоплагіатом у науковому співтоваристві розуміється повторна публікація самим автором значних за обсягом і ідентичних (або дуже близьких) за формою та змістом наукових текстів без вказівки на те, що ці тексти вже були опубліковані раніше (або одночасно)» (Ульянов, Ульянова, 2014: 216). Визначення, вірогідно, сформульоване на основі, в тому числі, англомовних джерел. Подібність можна простежити, якщо розглянути варіації визначення терміна «самоплагіат» на сайті американської компанії Turnitin (онлайн-сервіс з виявлення текстових подібностей) та в Glossary for Academic Integrity від ENAI (European Network for Academic Integrity). У першому випадку визначення сформульоване як: «повторне використання власної попередньо опублікованої або поданої до публікації праці без належного посилання» (Achieving academic integrity). У другому випадку визначення є адаптованим з кількох джерел для словника та має вигляд: «форма надлишкової публікації шляхом повторного використання або

запозичення матеріалу з попередньої власної праці автора без посилання» (Tauginienė et al., 2018). Ключові ознаки поняття в усіх трьох випадках: повторне використання матеріалу, власна робота автора, відсутність належного посилання на перше використання.

Самоплагіат у чинному Законі України «Про освіту» визначається як «оприлюднення (частково або повністю) власних раніше опублікованих наукових результатів як нових наукових результатів» (Про освіту, 2017). Воно є водночас наближеним за змістом до вищеокреслених визначень, але також дещо неточно сформульованим (сполука «новий науковий результат») та проблемним в сенсі паралельного вживання термінів академічний плагіат і самоплагіат як окремих видів порушення академічної доброчесності та, одночасно, форм обману як виду порушення академічної доброчесності (Про освіту, 2017). Закон України «Про академічну доброчесність» значною мірою усуває наведені недоліки: визначає самоплагіат як «оприлюднення (частково або повністю) власних раніше опублікованих наукових результатів без зазначення інформації про джерело попереднього оприлюднення» (Про академічну, 2025), що є точнішим відповідником вищезазначених міжнародних визначень; окреслює межі поняття «самоплагіат» та санкції за вчинення цього порушення; загалом конкретизує та розширює класифікацію видів порушення академічної доброчесності для уникнення суперечностей.

З іншого боку, обидва вказані закони визначають самоплагіат як окремий та рівнозначний щодо академічного плагіату вид порушення академічної доброчесності. Таке вживання суперечить міжнародній практиці використання терміна «самоплагіат». Так, General Guidelines for Academic Integrity від ENAI, спираючись на попередні наукові дослідження, виділяє самоплагіат як одну з чотирьох загальних категорій плагіату (випадковий, умисний, ненавмисний, самоплагіат) (Tauginienė et al., 2019). Turnitin відносить самоплагіат до одного з дванадцяти видів академічних порушень (academic misconduct), проте термін «плагіат» не є ані родовим, ані окремо-видовим у цьому переліку, а вживається як складова семи з дванадцяти назв видів академічних порушень (напр., плагіат перефразування, плагіат даних), а також є концептуальним поняттям в основі всієї класифікації (Achieving academic integrity).

Попри усі відмінності, жодне з вищенаведених джерел не залучає до класифікації видів плагіату чи видів академічних порушень випадки порушення авторського права, адже, попри те що плагіат та порушення авторського права можуть у багатьох випадках накладатися, вони належать до різних сфер існування, відповідно – етики та права. Інакше кажучи, «не всі випадки плагіату є порушеннями авторського права й не всі випадки порушення авторського права є плагіатом» (Beiley, 2013). Таким чином, в англомовних джерелах проблеми визначення самоплагіату як виду академічного порушення та/або плагіату без прив'язки до порушення авторського права не існує, адже не існує термінологічного віднесення плагіату до авторського права.

В українському законодавстві проблема взаємозв'язку трьох термінів з ключовим елементом «плагіат» полягає передусім в некоректному щодо контексту значення та міжнародної практики вживання використанні слова «плагіат» в Законі України «Про авторське право і суміжні права». Впровадження слова «плагіат» як юридичного терміна відбулося в редакції № 2627-III від 11.07.2001 Закону України «Про авторське право і суміжні права» від 23 грудня 1993 року № 3792-XII (втратив чинність 01.01.2023). У чинному Законі України «Про авторське право і суміжні права» від 01 грудня 2022 року № 2811-IX було дещо конкретизовано дефініцію, але збережено вживання терміна «плагіат» як виду порушення «особистих немайнових та/або майнових авторських і суміжних прав» (Про авторське право, 2022). Тож, на момент ухвалення Закону України «Про освіту» від 05 вересня 2017 року № 2145-VIII, де вперше у статті 42 було прописано правове врегулювання явища академічної доброчесності, постала необхідність розмежувати вже наявний в українському законодавстві термін «плагіат» та вид порушення академічної доброчесності – плагіат, для якого й утворили новий, похідний за формою, термін «академічний плагіат».

Проте, якщо українські правові терміни «плагіат» та «академічний плагіат» зберігають на рівні визначень дещо розмиту, але достатню, подібність, щоб можна було говорити про умовну пов'язаність явищ, термін «самоплагіат» в контексті плагіату як виду порушення авторського права в українському законодавстві не має сенсу, адже автор не може порушити свої права на власний твір («У цьому разі може йтися (і то до деякої міри умовности) лише про зловживання правом» (Нелюба, 2024: 193)). Відповідно, в Законі України «Про освіту» розуміння поняття самоплагіату звужується та відокремлюється від поняття плагіату навіть на рівні порушень наукової та освітньої етики, формуючи правовий термін, який потребує значних уточнень. Так, Розширений глосарій

термінів та понять ст. 42 «Академічна доброчесність» Закону України «Про освіту» (від 5 вересня 2017 р.) наводить перелік випадків відтворення наукових результатів автора у повторних публікаціях, які не будуть вважатися самоплагіатом (Щодо рекомендацій, 2018). Закон України «Про академічну доброчесність» додає уточнення щодо допустимості використання попередніх публікацій в дисертації на здобуття наукового ступеня, а також загалом тлумачить самоплагіат як порушення в контексті мети використання – досягнення кількісних показників для здобуття певного результату у науковій чи освітній царині (наукового ступеня, вченого звання, кваліфікаційної категорії тощо) (Про академічну, 2025), тобто фактично оминаючи розуміння самоплагіату як порушення роботи з інформацією та текстом.

Слід зазначити, обговорення суперечливості поняття самоплагіату присутні також в науковому й освітньому середовищі країн Заходу. Так, Мігель Ройг (Miguel Roig) характеризує самоплагіат передусім з погляду обману читача щодо новизни й правдивості прочитаного матеріалу, що є порушенням етики академічного письма (Roig, 2015: 16). Таким чином, сутністю та головною проблемою самоплагіату виступає дублювання (duplication), яке, на думку Ройга, варто розуміти як певну шкалу порушень від суттєвих до незначних (Roig, 2015: 16): від повного дублювання публікації до використання частини опублікованих даних у новій публікації, до прихованого повторного використання даних для нового аналізу (Roig, 2015: 17-20). Але одночасно Ройг специфікує ситуації, де повторне використання власних робіт допускається, передусім йдеться про мовлення й організацію тексту: вступні характеристики дослідження (передумови, мета тощо); стандартизовані формулювання, пов'язані з певними типовими для галузі аспектами (boilerplate language), опис методології емпіричних досліджень (Roig, 2015: 22). Щодо більшості названих аспектів Ройг також зазначає можливості зворотного використання, інакше кажучи, повторна публікація може бути допустимою, повторне використання опису методів може розумітися як самоплагіат (Roig, 2015: 16-24).

Вищеокреслений підхід до самоплагіату як порушення етики академічного письма шляхом дублювання публікацій або повторення частин публікацій є одним з найбільш поширених наразі, проте значну увагу привертає також проблемність застосування терміна самоплагіат щодо лінгвістичних аспектів наукових робіт. Найчастіше у такому випадку як більш доречний синонім до терміна «самоплагіат» вживають сполуку «перевикористання тексту» (text recycling, text-recycling). Кері Московіц (Cary Moskovitz) пропонує вживати термін «перевикористання тексту» у значенні: «повторне використання текстового матеріалу (прозового чи візуального) з одного документа в новому документі, де (1) матеріал в новому документі ідентичний до першоджерела або суттєво відповідний як за формою, так і за змістом; (2) матеріал виконує однакову риторичну функцію в обох документах; та (3) щонайменше один автор нового документа є також автором попереднього документа» (Moskovitz, 2019: 847). У такому значенні нейтральний, за умови відсутності порушення норм авторського права, термін «перевикористання тексту» дозволяє говорити про стандартизованість мови науки та допустимість повторення окремих аспектів послідовних наукових досліджень (якщо вони не стосуються власне аналітичної частини роботи) без негативних асоціацій з явищем плагіату.

Таким чином, в межах американських та західноєвропейських (англомовних) публікацій можна простежити подвійне тлумачення самоплагіату: як негативного з погляду етики явища повторного використання власних попередньо опублікованих результатів; як нейтрального явища використання окремих текстових компонентів власних попередніх публікацій, за умови, якщо це не впливає на наукову новизну роботи. В Україні правова дефініція самоплагіату в Законі України «Про академічну доброчесність» формально близька до першого із зазначених тлумачень (хоча й не враховує друге), проте подальша характеристика самоплагіату як порушення академічної доброчесності фокусується вже тільки на досягненні наукового чи навчального результату шляхом обману (штучного збільшення кількісних показників), що значною мірою поглиблює розрив між правовим врегулюванням, науковим тлумаченням і публічним розумінням явища самоплагіату.

Висновки. Комплексність проблеми явища самоплагіату в Україні необхідно розглядати в кількох аспектах.

Правовий аспект. Впровадження в українське законодавство терміна «плагіат» як виду порушення авторського права надалі спричинило необхідність утворити термін «академічний плагіат» на позначення порушення академічної доброчесності, а також відокремити термін «самоплагіат» як окремий вид порушення академічної доброчесності з подальшим суттєвим звуженням тлумачення цього поняття як правової категорії. Належність трьох правових термінів зі спільним

елементом «плагіат» та спільністю ряду ключових ознак до різних галузей права ускладнює належне тлумачення та застосування цих термінів, а також порушує системність термінів права.

Термінознавчий аспект. Можна виділити три ключові ознаки поняття самоплагіату: повторне використання матеріалу, власна робота автора, відсутність належного посилання на перше використання. Ці ознаки присутні як в закордонних наукових та/або офіційних визначаннях поняття, так і в українських наукових визначеннях та законодавчій дефініції. Проте подальше тлумачення та використання поняття та терміна «самоплагіат», як і його класифікаційна приналежність, суттєво відрізняється в Україні та країнах Заходу. В Україні термін «самоплагіат» наразі розглядається передусім як правовий термін на позначення самостійного виду порушення академічної доброчесності. На Заході самоплагіат традиційно розуміється як різновид плагіату в контексті порушень академічної етики та не має зв'язку із системою термінів права. Зважаючи на те, що слова на позначення українських термінів «плагіат» і «самоплагіат» є запозиченими, в українських публікаціях нерідко відбувається накладання та змішування розуміння й використання термінів на офіційному, науковому, суспільному рівнях.

Текстовий аспект. Самоплагіат існує на межі між неетичним повторним використанням власних публікацій та нейтральним повторним використанням стандартизованих мовленнєвих конструкцій в наукових роботах одного автора. Суперечливість такого подвійного розуміння є предметом обговорення як в закордонних, так і в українських дослідження. Проте фіксація терміна «самоплагіат» в українському законодавстві як виду порушення академічної доброчесності (з акцентом на отриманні результату шляхом обману) нівелює можливість нейтрального використання поняття самоплагіат та, потенційно, породжує необхідність подальших термінознавчих досліджень для відображення різних аспектів роботи науковця над власним текстом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахрушин В. Академічний плагіат і самоплагіат в науці та вищій освіті: Нормативна база і світовий досвід. *Освітня політика*. URL: http://education-ua.org/ua/articles/1128-akademichnij-plagiat-i-samoplagiat-v-nautsi-ta-vishchij-osviti-normativna-baza-i-svitovij-dosvid (дата звернення: 06.04.2026).
2. Дєнєжкін М., Закусило П., Козачук В. Науковий самоплагіат: поняття, форми, наповнення. *Міждисциплінарні дослідження складних систем*. 2019. № 15. С. 145-152. DOI: https://doi.org/10.31392/iscs.2019.15.145
3. Красицька Л. В. Плагіат і самоплагіат як правові явища. Нове українське право. 2021. Вип. 3. С. 188-193. DOI: https://doi.org/10.51989/NUL.2021.3.27
4. Нелюба А. М. Самоплагіат: термін українського права чи мовна абракадабра? *Лінгвістичні дослідження: зб. наук. пр. Харк. нац. пед. ун-ту імені Г. С. Сковороди*. Харків, 2024. Вип. 60. С. 182–195. DOI: https://doi.org/10.34142/23127546.2024.60.15
5. Петренко-Цеунова О. Положення про академічний постмодернізм: самоплагіат (думки фахівців). *ЛітАкцент*. URL: https://litakcent.online/2018/11/27/polozhennya-pro-akademichniy-postmodernizm-samoplagiat-dumki-fahivtsiv/ (дата звернення: 06.04.2026).
6. Про авторське право і суміжні права : Закон України від 01.12.2022 № 2811-IX : станом на 12.12.2025. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20#Text (дата звернення: 06.04.2026).
7. Про академічну доброчесність : Закон України від 18.12.2025 № 4742-IX : станом на 18.12.2025. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4742-20#Text (дата звернення: 06.04.2026).
8. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII : станом на 01.01.2026. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text (дата звернення: 06.04.2026).
9. Річний звіт Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти / За заг. ред. С. Квіта та О. Єременко. К. : Національне агентство із забезпечення якості вищої освіти, 2021. 364 с. URL: https://naqa.gov.ua/wp-content/uploads/2021/02/%D0%A0%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%B7%D0%B2%D1%96%D1%82-2020.pdf (дата звернення: 06.04.2026).
10. Ульянов О. І. Самоплагіат у науковій сфері / О. І. Ульянов, Г. О. Ульянова. *Південноукраїнський правничий часопис*. 2014. № 4. С. 216-218. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pupch_2014_4_67 (дата звернення: 06.04.2026).
11. Щодо рекомендацій з академічної доброчесності для закладів вищої освіти : Лист Міністерства освіти і науки України від 23 жовтня 2018 року № v-650729-18 : станом на 23.10.2018. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v-650729-18#Text (дата звернення: 06.04.2026).
12. Achieving academic integrity. Interactive guide. *Turnitin*. URL: https://www.turnitin.com/solutions/academic-integrity/achieving-academic-integrity (дата звернення: 06.04.2026).
13. Bailey Jonathan. The Difference Between Copyright Infringement and Plagiarism. *Plagiarism Today*. URL: https://www.plagiarismtoday.com/2013/10/07/ difference-copyright-infringement-plagiarism (дата звернення: 06.04.2026).
14. Moskovitz, C. Text Recycling in Scientific Writing. *Science and Engineering Ethics*. 2019 (March, 2018). Volume 25. Pages 813–851. DOI: https://doi.org/10.1007/s11948-017-0008-y
15. Roig Miguel. Avoiding plagiarism, self-plagiarism, and other questionable writing practices: A guide to ethical writing (2015). *The Office of Research Integrity.* URL: https://ori.hhs.gov/sites/default/files/plagiarism.pdf (дата звернення: 06.04.2026).

16. Tauginienė, L, Gaižauskaitė, I, Glendinning, I, Kravjar, J, Ojsteršek, M, Ribeiro, L, Odiņeca, T, Marino, F, Cosentino, M, Sivasubramaniam, S, Foltýnek, T. Glossary for Academic Integrity. ENAI Report 3G [online]: revised version, October 2018. URL: https://www.academicintegrity.eu/wp/wp-content/uploads/2023/02/EN-Glossary_revised_final_24.02.23.pdf (дата звернення: 06.04.2026).

17. Tauginienė, L, Ojsteršek, M, Foltýnek, T, Marino, F, Cosentino, M, Gaižauskaitė, I, Glendinning, I, Sivasubramaniam, S, Razi, S, Ribeiro, L, Odiņeca, T., Trevisiol, O. General Guidelines for Academic Integrity. ENAI Report 3A [online], first publication date: October 2018, amended version: September 2019. URL: https:// academicintegrity.eu/wp/wp-content/uploads/2022/04/ Guidelines_amended_version_1.1_09_2019.pdf (дата звернення: 06.04.2026).

REFERENCES

1. Bakhrushyn V. (2018) Akademichnyi plahiat i samoplahiat v nautsi ta vyshchii osviti: Normatyvna baza i svitovyi dosvid. [Academic plagiarism and self-plagiarism in science and higher education: regulatory framework and international experience] Osvitnia polityka. URL: http://education-ua.org/ua/articles/1128-akademichnij-plagiat-i-samoplagiat-v-nautsi-ta-vishchij-osviti-normativna-baza-i-svitovij-dosvid (data zvernennia: 06.04.2026). [in Ukrainian]

2. Dieniezhkin M., Zakusylo P., Kozachuk V. (2019) Naukovyi samoplahiat: poniattia, formy, napovnennia. [Scientific self-plagiarism: concept, forms, and content] Mizhdystsyplinarni doslidzhennia skladnykh system. No. 15. P. 145–152. DOI: https://doi.org/10.31392/iscs.2019.15.145 [in Ukrainian]

3. Krasytska L. V. (2021) Plahiat i samoplahiat yak pravovi yavyshcha. [Plagiarism and self-plagiarism as legal phenomena] Nove ukrainske pravo. Issue 3. P. 188–193. DOI: https://doi.org/10.51989/NUL.2021.3.27 [in Ukrainian]

4. Neliuba A. M. (2024) Samoplahiat: termin ukrainskoho prava chy movna abrakadabra? [Self-Plagiarism: a term of Ukrainian law or linguistic nonsense?]. Linhvistychni doslidzhennia: zb. nauk. pr. Khark. nats. ped. un-tu imeni H. S. Skovorody. Kharkiv. Issue 60. P. 182–195. DOI: https://doi.org/10.34142/23127546.2024.60.15 [in Ukrainian]

5. Petrenko-Tseunova O. (2018) Polozhennia pro akademichnyi postmodernizm: samoplahiat (dumky fakhivtsiv). [Provisions on academic postmodernism: self-plagiarism (experts` opinions)]. LitAktsent. URL: https://litakcent.online/2018/11/27/polozhennya-pro-akademichniy-postmodernizm-samoplagiat-dumki-fahivtsiv/ (data zvernennia: 06.04.2026). [in Ukrainian]

6. Pro avtorske pravo i sumizhni prava : Zakon Ukrainy [On Copyright and Related Rights: Law of Ukraine] vid 01.12.2022 No. 2811-IX: stanom na 12.12.2025. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20#Text (data zvernennia: 06.04.2026). [in Ukrainian]

7. Pro akademichnu dobrochesnist : Zakon Ukrainy [On Academic Integrity: Law of Ukraine] vid 18.12.2025 No. 4742-IX: stanom na 18.12.2025. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4742-20#Text] (data zvernennia: 06.04.2026). [in Ukrainian]

8. Pro osvitu : Zakon Ukrainy [On Education: Law of Ukraine] vid 05.09.2017 No. 2145-VIII: stanom na 01.01.2026. URL: https://zakon.rada.gov.ua /laws/show/2145-19#Text] (data zvernennia: 06.04.2026) [in Ukrainian]

9. Richnyi zvit Natsionalnoho ahentstva iz zabezpechennia yakosti vyshchoi osvity (2021) [Annual report of the National agency for higher education quality assurance] / Za zah. red. S. Kvita ta O. Yeremenko. Kyiv, Natsionalne ahentstvo iz zabezpechennia yakosti vyshchoi osvity. 364 p. URL: https://naqa.gov.ua/wp-content/uploads/2021/02/%D0%A0%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%B7%D0%B2%D1%96%D1%82-2020.pdf (data zvernennia: 06.04.2026). [in Ukrainian]

10. Ulianov O. I. Samoplahiat u naukovii sferi (2014) [Self-plagiarism in the scientific sphere] / O. I. Ulianov, H. O. Ulianova. Pivdennoukrainskyi pravnychyi chasopys. No. 4. P. 216–218. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pupch_2014_4_67 (data zvernennia: 06.04.2026). [in Ukrainian]

11.Shchodo rekomendatsii z akademichnoi dobrochesnosti dlia zakladiv vyshchoi osvity : Lyst Ministerstva osvity i nauky Ukrainy [Regarding recommendations on academic integrity for higher education institutions: letter of the Ministry of Education and Science of Ukraine] vid 23 zhovtnia 2018 roku No. v-650729-18: stanom na 23.10.2018. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v-650729-18#Text] (data zvernennia: 06.04.2026). [in Ukrainian]

12. Achieving academic integrity. Interactive guide. (2026). *Turnitin*. https://www.turnitin.com/solutions/academic-integrity/achieving-academic-integrity. Retrieved 06.04.2026.

13. Bailey Jonathan. (2013). The Difference Between Copyright Infringement and Plagiarism. *Plagiarism Today*. https://www.plagiarismtoday.com/2013/10 /07/difference-copyright-infringement-plagiarism. Retrieved 06.04.2026.

14. Moskovitz, C. (2019). Text Recycling in Scientific Writing. *Science and Engineering Ethics*. Volume 25, pages 813–851. https://doi.org/10.1007/s11948-017-0008-y

15. Roig Miguel. (2015). Avoiding plagiarism, self-plagiarism, and other questionable writing practices: A guide to ethical writing. *The Office of Research Integrity*. https://ori.hhs.gov/sites/default/files/plagiarism.pdf. Retrieved 06.04.2026.

16. Tauginienė, L, Gaižauskaitė, I, Glendinning, I, Kravjar, J, Ojsteršek, M, Ribeiro, L, Odiņeca, T, Marino, F, Cosentino, M, Sivasubramaniam, S, Foltýnek, T. (2018) Glossary for Academic Integrity. ENAI Report 3G [online]: revised version. https://www.academicintegrity.eu/wp/wp-content/uploads/2023/02/EN-Glossary_revised_final_24.02.23.pdf. Retrieved 06.04.2026.

17. Tauginienė, L, Ojsteršek, M, Foltýnek, T, Marino, F, Cosentino, M, Gaižauskaitė, I, Glendinning, I, Sivasubramaniam, S, Razi, S, Ribeiro, L, Odiņeca, T., Trevisiol, O. (2019) General Guidelines for Academic Integrity. ENAI Report 3A [online]. https://academicintegrity.eu/wp/wp-content/uploads/2022/04/ Guidelines_amended_version_1.1_09_2019.pdf. Retrieved 06.04.2026.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 82.09:929*Чугуй
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-44

Ірина ФЕСЕНКО,
orcid.org/0000-0001-8340-2192
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри гуманітаристики та мистецтвознавства
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) spring2007@ukr.net

БІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС ЯК КЛЮЧ ДО ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСІЯ ЧУГУЯ

У статті здійснено аналіз основних біографічних відомостей сучасного українського драматурга Олексія Чугуя з акцентом на різнобічності його діяльності як педагога, науковця та митця слова. Особливу увагу приділено характеристиці його викладацького стилю, що вирізняється емоційною насиченістю, образністю, елементами театральності, творчою активністю, почуттям гумору та високим рівнем професійної відповідальності, а також щирою зацікавленістю у розвитку студентської молоді.

Окреслено значення театрального мистецтва у житті Олексія Чугуя. Наголошено на його участі в аматорських мистецьких колективах, зокрема у виконанні художніх текстів та акторській діяльності в студентському середовищі, що сприяло формуванню його творчої індивідуальності.

Проаналізовано педагогічну діяльність ученого, зокрема його роботу на посаді викладача та доцента кафедри історії української літератури, а також виконання адміністративних функцій, серед яких – обов'язки завідувача кафедри та декана філологічного факультету. Підкреслено його внесок у розвиток університетської освіти, зокрема у започаткування нових освітніх напрямів. Водночас визначено, що пріоритетним для нього залишалося безпосереднє спілкування зі студентами та участь у навчально-виховному процесі, включно з лекційною, практичною та польовою фольклорною роботою.

Визначено коло наукових інтересів дослідника, що охоплюють вивчення творчості ключових постатей української літератури, серед яких Іван Карпенко-Карий, Тарас Шевченко, Григорій Квітка-Основ'яненко, Олесь Гончар. Обґрунтовано, що біографічні факти життя драматурга становлять важливий інтерпретаційний ресурс для глибшого розуміння його художніх текстів та авторської концепції світу.

Наголошено, що Олексій Чугуй успішно поєднував педагогічну й наукову діяльність із літературною творчістю, утвердившись як самобутній драматург. Виокремлено провідні тематичні напрями його драматургії, серед яких політичний, біографічний та експериментальний.

Ключові слова: *біографічний матеріал, багатовимірність особистості, педагогічна діяльність, наукові зацікавлення, драматургія*

Iryna FESENKO,
orcid.org/0000-0001-8340-2192
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Art History Department and the Philology Department
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) spring2007@ukr.net

BIOGRAPHICAL DISCOURSE AS A KEY TO UNDERSTANDING THE CREATIVE WORK OF OLEKSII CHUHUI

The article presents an analysis of key biographical aspects of the contemporary Ukrainian playwright Oleksii Chuhui, with an emphasis on the multidimensional nature of his activity as an educator, scholar, and creative writer. Particular attention is paid to the characteristics of his teaching style, which is distinguished by emotional expressiveness, imagery, elements of theatricality, creative engagement, a refined sense of humor, and a high level of professional responsibility, as well as a sincere commitment to the intellectual development of students.

The role of theatrical art in Chuhui's life is also examined. It is noted that he actively participated in amateur artistic groups, including performing literary texts and engaging in acting within student environments, which contributed to the formation of his creative individuality.

The study analyzes his pedagogical career, particularly his work as a lecturer and associate professor at the Department of the History of Ukrainian Literature, along with his administrative responsibilities, including serving as acting head of the department and dean of the philological faculty. His contribution to the development of university education is emphasized, especially in initiating new academic programs. At the same time, direct interaction with students and active

involvement in the educational process–through lectures, practical classes, and folklore fieldwork–remained central to his professional activity.

The range of his scholarly interests is outlined, focusing on the study of prominent figures in Ukrainian literature, such as Ivan Karpenko-Karyi, Taras Shevchenko, Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, and Oles Honchar. It is argued that the biographical facts of the playwright's life serve as an important interpretative resource for a deeper understanding of his literary works and his authorial worldview.

It is emphasized that Oleksii Chuhui successfully combined teaching and research activities with literary творчість, establishing himself as an original and distinctive playwright. The main thematic directions of his dramatic works are identified as political, biographical, and experimental.

Key words: *biographical background, multidimensional personality, pedagogical activity, scholarly interests, drama*

Постановка проблеми. У сучасному літературознавчому дискурсі помітно зростає інтерес до осмислення життєвого та творчого шляху письменників. Це пояснюється тим, що біографія митця нерідко виступає важливим інструментом інтерпретації його художніх текстів, дозволяючи глибше зрозуміти індивідуальну модель світу автора. У цьому аспекті особливої актуальності набуває звернення до постаті сучасного українського драматурга Олексія Чугуя, чия творча спадщина поступово привертає увагу як науковців, так і широкого кола читачів.

Огляд наукових джерел. Життєвий і творчий шлях Олексія Чугуя вже певною мірою висвітлювався у працях різних дослідників. Серед них варто назвати А. Новикова, Т. Конончук, Т. Вірченко, О. Телехову, І. Куриленка, Р. Тхорука та інших. Проте аналіз наявних праць свідчить, що комплексного дослідження, яке б системно розкривало постать митця в межах біографічного підходу, наразі бракує.

Основною **метою статті** є всебічне висвітлення життєпису Олексія Чугуя з акцентом на його світоглядні орієнтири, морально-етичні засади, риси характеру та особисті уподобання, що можуть слугувати ключем до розуміння його драматургічної творчості.

Основний виклад матеріалу. Олексій Прокопович Чугуй з'явився на світ на початку 1935 року в хуторі Чугуї Полтавської області – регіоні, який має потужні культурні традиції та дав Україні чимало визначних постатей. Його дитинство припало на складний історичний період, коли українське село ще відчувало наслідки Голодомору та політичних переслідувань.

Офіційною датою народження стало 29 січня, хоча фактично він народився під час різдвяних свят. Через страх перед владою батьки не наважилися зафіксувати реальну дату.

Майбутній драматург зростав у багатодітній родині, яка існувала в умовах колективізації. Важка праця матері суттєво підірвала її здоров'я, однак це не завадило їй віддано дбати про дітей. Атмосфера в родині будувалася на взаємній підтримці, повазі та згуртованості.

Війна ще більше ускладнила життя родини: батько повернувся з фронту з інвалідністю, що обмежувало його працездатність. Родина змушена була шукати додаткові способи заробітку, зокрема через домашні ремесла.

Попри складні життєві обставини, Олексій змалку вирізнявся допитливістю та прагненням до знань. Навчання в школі, яка знаходилася на значній відстані від дому, він розпочав із запізненням, але швидко надолужив пропущене. У подальшому демонстрував високі результати, активно долучався до шкільного життя, особливо до творчих заходів.

Інтерес до літератури проявився ще в юному віці: він не лише читав значно більше, ніж вимагала програма, а й виконував додаткові завдання, зокрема готував огляди нових книжок. Водночас відзначався скромністю та готовністю допомагати іншим.

Формування його світогляду відбувалося не лише в школі, а й під впливом середовища, де зберігалися національні традиції та історична пам'ять.

Після завершення семирічної освіти постала проблема продовження навчання через віддаленість навчальних закладів. Вирішальну роль відіграла підтримка родичів, які допомогли юнакові вступити до середньої школи у Змієві.

Завдяки наполегливості та відповідальному ставленню до навчання він закінчив школу із золотою медаллю, що дало можливість вступити до Харківського університету без складання іспитів.

Студентські роки поєднували інтенсивне навчання з фізичною працею, зокрема участю в сільськогосподарських роботах. Незважаючи на труднощі, Олексій демонстрував високий рівень підготовки, активно займався самоосвітою, відвідував культурні заходи та розвивав свої творчі здібності.

Після завершення університету він розпочав педагогічну діяльність у Макіївці. Саме в цей період активно працював над власними літературними творами. Перші постановки його п'єс стали важливим кроком у становленні як драматурга.

Згодом він повернувся до Харкова, де продовжив наукову та викладацьку діяльність, захистив кандидатську дисертацію та працював у системі освіти. Його професійна діяльність поєднувала викладання, наукові дослідження та адміністративну роботу.

Попри зайнятість, найбільше задоволення він отримував від роботи зі студентами та участі в освітньому процесі. Особливе місце у його діяльності посідали польові дослідження фольклору, які вимагали серйозної підготовки та відповідальності.

Лекції з курсу усної народної творчості, які читав О.Чугуй, справляли сильне враження на студентів завдяки глибині змісту та майстерності подачі. Водночас курс історії української літератури, який він викладав раніше протягом багатьох років (починаючи з 1972 року), на той час уже перейшов до його колег.

Педагогічний талант Олексія Прокоповича виявлявся у поєднанні емоційності, сценічності та високого професіоналізму. Його лекції вирізнялися особливою атмосферою: жива мова, влучний гумор, творча енергетика й щире ставлення до студентів формували не лише знання, а й інтерес до предмета. Окремо варто згадати про характерний тембр голосу викладача – спокійний і м'який, що, як з'ясувалося пізніше, був наслідком перенапруження на початку педагогічної діяльності. Прагнучи максимально повно подати навчальний матеріал, він перевантажував голосові зв'язки, що призвело до тривалого вимушеного мовчання за рекомендацією лікарів.

Як педагог, Олексій Прокопович мав виразні акторські та режисерські здібності. Він умів перетворити навчальний процес на творчу взаємодію, залучаючи студентів до активної участі. Навіть традиційні форми контролю знань набували у нього оригінального вигляду: іспити могли проходити у формі театралізованих дійств із відтворенням народних обрядів, що сприяло глибшому зануренню в українську культуру (Куриленко, 2019: 37).

Формування світоглядних засад Олексія Чугуя значною мірою пов'язане з родинним вихованням. Його батьки, незважаючи на просте соціальне становище, вирізнялися високими моральними якостями – щирістю, працьовитістю, доброзичливістю. Саме ці риси були передані дітям і стали основою їхнього життєвого становлення.

Особливу роль у становленні творчої особистості відіграв батько, який мав гарний голос і артистичний хист. У родинному колі часто звучали народні пісні, що створювало своєрідну атмосферу домашнього театру. Це середовище стало підґрунтям для розвитку інтересу до фольклору та сценічного мистецтва.

Захоплення театром супроводжувало Олексія Прокоповича протягом усього життя. Він активно брав участь у самодіяльних колективах, виступав на сцені, долучався до постановок за творами класиків. Пізніше, вже працюючи в університеті, ініціював відновлення студентського театру «Прозріння», який став важливою платформою для творчої реалізації молоді.

Значущим етапом у цьому напрямі стала постановка вистави «Зрадлива доля», присвяченої постаті В. Каразіна. Участь у цьому проєкті дала змогу студентам не лише долучитися до театрального процесу, а й глибше осмислити історико-культурний контекст (Куриленко, 2019: 38).

Паралельно з педагогічною діяльністю Олексій Чугуй активно займався науковими дослідженнями. Основну увагу він зосередив на проблемах української драматургії XIX століття (Конончук, 2025: 15). Особливе місце в його наукових зацікавленнях посідала творчість Івана Карпенка-Карого. Ще в студентські роки він звернувся до аналізу комічного в драматургії цього автора, що згодом стало підґрунтям для кандидатської дисертації.

У своїх наукових працях дослідник детально розглядав питання композиції, сюжетобудови, характеротворення та мовностилістичних особливостей творів драматурга, що дозволило по-новому осмислити його спадщину.

Не менш важливим напрямом наукової діяльності стало шевченкознавство. Олексій Прокопович досліджував драматургічні елементи в поетичній творчості Тараса Шевченка – аспект, який раніше залишався поза належною увагою. Результатом цієї роботи стала фундаментальна монографія, а також низка наукових статей, що отримали визнання в науковому середовищі.

Навіть після завершення активної викладацької діяльності він продовжував працювати в науковій сфері. У співпраці з сином було підготовлено низку праць, присвячених розвитку шевченкознавства в Харківському університеті.

Коло наукових інтересів дослідника не обмежувалося лише цими темами. Він також звертався до творчості Миколи Гоголя, Григорія Квітки-Основ'яненка, Михайла Старицького, Олеся Гончара та інших письменників, що вплинули на формування його естетичних орієнтирів (Телехова, 2019: 30).

Загалом науковий доробок Олексія Чугуя налічує понад сто публікацій, серед яких – статті, рецензії, публіцистичні й методичні праці. У них

розглядаються питання поетики, драматургії, фольклору тощо.

Важливо підкреслити, що наукову та педагогічну діяльність він органічно поєднував із літературною творчістю. Як драматург, Олексій Чугуй створив понад двадцять п'єс. Його перший твір з'явився ще в студентські роки й отримав позитивний відгук, а подальша творчість засвідчила глибину авторського задуму та актуальність тематики (Новиков, 2013: 11).

Особливо активно він працював у період незалежності України, коли з'явилася можливість відкрито порушувати суспільно важливі теми (Вірченко, 2012: 19). Його п'єси цього часу відзначаються гострою проблематикою, історичною рефлексією та прагненням осмислити трагічні сторінки минулого.

Висновки. Таким чином, аналіз життєвого шляху Олексія Чугуя дає підстави стверджувати, що його біографія є важливим інструментом для інтерпретації творчості. Вона відображає як особистісні риси митця, так і вплив історичних обставин на формування його світогляду. Біографічний підхід дозволяє глибше зрозуміти авторську позицію та виявити автобіографічні елементи в його драматургії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вірченко Т. Дискурс, еволюція, типологія художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років. (Автореф. дис. … д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література»). Львівський національний університет ім. І. Франка. Львів, 2012. 32 с.

2. Конончук Т. І. Вітаємо з добрим ужинком: просвітянину і драматургу Олексієві Чугую–80. Слово Просвіти, 2015. № 4 (796), 29 січня – 4 лютого, С. 15.

3. Куриленко І.А. Багатогранність таланту О. П. Чугуя: учителя, літературознавця, драматурга. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія», (80), 2019. С. 35-39.

4. Новиков А. «Театр абсурду» Олексія Чугуя. Українська література в загальноосвітній школі. Науково-методичний журнал, 2013. №12. S. 11-13.

5. Телехова О. П. Драматургія О. П. Чугуя: інсценізація роману О. Гончара «Собор». Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. Випуск 80, 2019. С. 30–34.

6. Тхорук Р. Художній світ сучасної української драми (1990-2002): наздоганяючи традицію. Записки наукового товариства імені Шевченка. Т. CCXLV. Праці театрознавчої комісії. Львів, 2003. С. 417-429.

REFERENCES

7. Virchenko T. (2012) Dyskurs, evoliutsiia, typolohiia khudozhnikh konfliktiv ukrainskoi dramaturhii 1990–2010 rokiv. [Discourse, evolution, typology of artistic conflicts of Ukrainian drama of 1990–2010] (Avtoref. dys. … d-ra filol. nauk: spets. 10.01.01 «Ukrainska literatura»). Lvivskyi natsionalnyi universytet im. I. Franka. Lviv, 32 s. [in Ukrainian].

8. Kononchuk T. (2015) Vitaiemo z dobrym uzhynkom: prosvitianynu i dramaturhu Oleksiievi Chuhuiu–80. [Congratulations on a good dinner: educator and playwright Alexei Chuhay – 80]. Slovo Prosvity. № 4 (796), 29 sichnia – 4 liutoho, S. 15. [in Ukrainian].

9. Kurilenko I. (2019) Bahatohrannist talantu O. P. Chuhuia: uchytelia, literaturoznavtsia, dramaturha. [Versatility of O.P.Chuguy's talent: teacher, literary critic, playwright]. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriia «Filolohiia», (80). S. 35-39. [in Ukrainian].

10. Novykov A. (2013) «Teatr absurdu» Oleksiia Chuhuia. [«Theater of the Absurd» by Alexei Chuguy]. Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli. Naukovo-metodychnyi zhurnal. №12. S. 11-13. [in Ukrainian].

11. Telekhova O. (2019) Dramaturhiia O. P. Chuhuia: instsenizatsiia romanu O. Honchara «Sobor». [Playwriting by O. P. Chuguy: staging of the novel «The Cathedral» by O. Honchar] Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriia: Filolohiia. Vypusk 80. S. 30–34. [in Ukrainian].

12. Tkhoruk R. (2003) Khudozhnii svit suchasnoi ukrainskoi dramy (1990-2002): nazdohaniaiuchy tradytsiiu. [The artistic world of modern Ukrainian drama (1990-2002): catching up with tradition]. Zapysky naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. T. CCXLV. Pratsi teatroznavchoi komisii. Lviv. S. 417-429. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 821.111-31.09:711.4(410.111Лондон)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-45

Ольга ХАРЛАН,
orcid.org/0000-0001-5760-9085
доктор філологічних наук,
професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства
Бердянського державного педагогічного університету
(Запоріжжя, Україна) olgakharlan09@gmail.com

Ганна АЛЕКСАНДРОВА,
orcid.org/0000-0001-7687-2188
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства
Бердянського державного педагогічного університету
(Запоріжжя, Україна) ha_aleksandrova@bdpu.org.ua

Ганна ТАБАКОВА,
orcid.org/0000-0001-9687-6290
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства
Бердянського державного педагогічного університету
(Запоріжжя, Україна) hi_tabakova@bdpu.org.ua

ОБРАЗ ЛОНДОНА В РОМАНІ РОБЕРТА ҐАЛБРЕЙТА «КУВАЛА ЗОЗУЛЯ»

У статті здійснено комплексний літературознавчий аналіз образу Лондона в романі Роберта Ґалбрейта «Кувала зозуля» як багатовимірного урбаністичного простору, що виконує не лише локалізаційну, а й смислотвірну функцію. Актуальність дослідження зумовлена недостатньою увагою до міського простору як структурного елемента сучасного детективного тексту. Теоретичною основою роботи стали підходи урбаністичних студій (Р. Леган В. Агеєва, Т. Гундорова, С. Павличко та ін.), літературної географії (Я. Поліщук, Ф. Моретті, Б. П'ятті та ін.) та семіотики міста (У. Еко, Р. Барт, Н. Городнюк та ін.), що дозволяють розглядати Лондон як складну систему знаків і культурних кодів.

У статті доведено, що Лондон у романі постає як урбаністичний хронотоп, який формує жанрову специфіку твору, визначає атмосферу напруги та виступає важливим чинником розкриття соціальної проблематики. Проаналізовано топографічну структуру міста, що функціонує як текст, який потребує інтерпретації, а також виявлено опозицію «центр – периферія», яка відображає соціальну стратифікацію та нерівність. Особливу увагу приділено семіотичному аспекту міського простору: вітрини, бренди, предмети споживання інтерпретуються як знаки, що формують публічні образи та маскують внутрішню порожнечу персонажів. З'ясовано, що Лондон у романі виступає простором масок і симуляцій, де публічна репрезентація витісняє автентичну ідентичність. Водночас місто функціонує як панoптичний простір контролю та спостереження, що ускладнює пошук істини. Окремо проаналізовано колористику урбаністичного простору, яка вибудовується на контрасті холодної приглушеної гами та яскравих акцентів, підсилюючи детективну атмосферу й візуалізуючи соціальні контрасти. У результаті дослідження доведено, що образ Лондона в романі є ключовим смислотвірним елементом, який визначає ідейно-тематичну спрямованість твору та виступає повноправним учасником детективної інтриги.

Ключові слова: *урбаністичний хронотоп, образ міста, Лондон, семіотика міста, детективний роман, Роберт Ґалбрейт, простір.*

Olga KHARLAN,
orcid.org/0000-0001-5760-9085
Doctor of Philology,
Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Comparative Literature
Berdyansk State Pedagogical University
(Zaporozhye, Ukraine) olgakharlan09@gmail.com

Hanna ALEKSANDROVA,
orcid.org/0000-0001-7687-2188
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Comparative Literary Studies
Berdyansk State Pedagogical University
(Zaporizhzhya, Ukraine) ha_aleksandrova@bdpu.org.ua

Hanna TABAKOVA,
orcid.org/0000-0001-9687-6290
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Comparative Literary Studies
Berdyansk State Pedagogical University
(Zaporizhzhya, Ukraine) hi_tabakova@bdpu.org.ua

THE IMAGE OF LONDON IN ROBERT GALBRAITH'S NOVEL "THE CUCKOO'S CALLING"

The article presents a comprehensive literary analysis of the image of London in Robert Galbraith's novel The Cuckoo's Calling as a multidimensional urban space that performs not only a locational but also a meaning-generating function. The relevance of the study is conditioned the insufficient attention paid to urban space as a structural element of the modern detective narrative. The theoretical frame work is based on approaches from urban studies (R. Lehan, V. Aheeva, T. Hundorova, S. Pavlychko, etc.), literary geography (Ya. Polishchuk, F. Moretti, B. Piatti, etc.), and the semiotics of the city (U. Eco, R. Barth, N. Horodniuk, etc.), which make it possible to interpret London as a complex system of signs and cultural codes.

The study demonstrates that London in the novel functions as an urban chronotope that shapes the genre specificity of the text, determines its atmosphere of tension, and serves as an important factor in revealing its social issues. The topographical structure of the city is analyzed as a text that requires interpretation, and the opposition "center – periphery" is identified as reflecting social stratification and inequality. Particular attention is paid to the semiotic dimension of urban space: shop windows, brands, and consumer goods are interpreted as signs that construct public images while masking the inner emptiness of the characters. It is established that London in the novel appears as a space of masks and simulations, where public representation displaces authentic identity. At the same time, the city functions as a panoptic space of control and surveillance, which complicates the search for truth. The color palette of the urban environment is also examined, revealing a contrast between muted cold tones and bright accents, which enhances the detective atmosphere and visualizes social contrasts. The study concludes that the image of London in the novel is a key meaning-generating element that determines the ideological and thematic orientation of the work and acts as a full-fledged participant in the detective narrative.

Key words: *urban chronotope, image of the city, London, semiotics of the city, detective novel, Robert Galbraith, space.*

Постановка проблеми. У сучасному літературознавстві урбаністичний простір розглядається не лише як тло подій, а як активний смислотворчий чинник, що впливає на формування сюжету, характерів і жанрової моделі твору. У цьому контексті особливої уваги потребує образ Лондона в романі Роберта Ґалбрейта (псевдонім Дж. К. Роулінг) «The Cuckoo's Calling» (Galbraith, 2013), український переклад Наталі Ференс «Кувала зозуля» (Ґалбрейт, 2018), який постає не просто локусом детективної інтриги, а складною семіотичною системою, що поєднує соціальні, культурні та психологічні виміри. Попри значну популярність роману, у науковому дискурсі бракує цілісного аналізу міського простору як структурного елемента тексту. Недостатньо дослідженим залишається питання взаємодії топосу Лондона з жанровою специфікою сучасного детективу, а також його ролі у конструюванні атмосфери, напруги та соціальної критики. Таким чином, актуалізується

необхідність комплексного літературознавчого осмислення образу Лондона як багатовимірного художнього феномена в романі Роберта Ґалбрейта.

Аналіз досліджень. Проблема художнього осмислення міського простору посідає важливе місце в сучасному літературознавстві. Тамара Гундорова зазначає: «Місто як тіло, місто як протагоніст, місто як текст, місто туристичне – все це іпостасі урбаністичного топосу, особливо активно розбудовуваного літературою нового часу. Адекватно описати такі іпостасі прагне нова дисципліна – урбаністичні студії, котрі широко використовують архітектурні поняття, спираються на культурну антропологію і апелюють до семіотики міста. При цьому нового сенсу набувають метафори на взір Кришталевого Міста, Міста-Саду і, не без упливу естетики, з'являються поняття мегаполіс, футурополіс, некрополіс, місто-колаж, саббурбія, глобальне село» (Гундорова, 2013: 217).

Студіюванням міста як літературознавчої проблеми займалися Віра Агеєва (Агеєва, 2003), Тамара Гундорова (Гундорова, 2013), Соломія Павличко (Павличко, 1998), Ярослав Поліщук (Поліщук, 2011; Поліщук, 2018) та ін. Українська урбаністична проза XX століття стала предметом фундаментального дослідження Віри Фоменко (Фоменко, 2007). У сучасному українському літературознавстві увага до просторових моделей художнього тексту, образу міста, топосу та локусу простежується у студіях, присвячених урбаністичній поетиці, культурній семантиці міста та просторовій організації твору.

Водночас роман Роберта Ґалбрейта «Кувала зозуля» найчастіше розглядається в аспекті жанрової природи детективу, особливостей сюжету, системи персонажів і наративних стратегій (Моргунова, 2020; Моргунова, 2022; Шаповал, 2021; Dovbush, Kostur, 2025). Образ Лондона в цьому творі не став предметом окремого комплексного літературознавчого аналізу. Отже, потреба в дослідженні міського простору роману як смислотвірного елемента, що формує атмосферу твору, соціальну оптику й логіку розгортання детективної інтриги, залишається актуальною.

Мета статті. Метою статті є комплексний літературознавчий аналіз образу Лондона в романі Роберта Ґалбрейта «Кувала зозуля» як багатовимірного художнього простору, що виконує не лише локалізаційну, а й смислотвірну функцію. Дослідження спрямоване на виявлення особливостей репрезентації міста як складної урбаністичної структури, визначення його ролі у формуванні жанрової специфіки сучасного детективу, а також з'ясування взаємодії просторових характеристик із системою персонажів, атмосферою напруги та соціальною проблематикою твору.

Виклад основного матеріалу. Роман Роберта Ґалбрейта «Кувала зозуля» розгортається навколо розслідування загадкової смерті відомої супермоделі Лули Лендрі, яка випала з балкона свого лондонського пентгаузу. Офіційне слідство кваліфікує її загибель як самогубство, однак брат загиблої Джон Бристоу переконаний, що це було вбивство, і звертається до приватного детектива Корморана Страйка.

Страйк – колишній військовий слідчий, поранений у війні та змушений починати життя заново, перебуває у складному фінансовому й особистому становищі. Разом із тимчасовою секретаркою Робін Еллакотт він береться за справу, поступово занурюючись у світ моди, гламурного шоу-бізнесу та соціальної еліти Лондона. У процесі розслідування він допитує численних свідків – друзів, родичів, коханців і співробітників Лули, відкриваючи суперечливі сторони її життя: психічні проблеми, наркотичну залежність, складні сімейні стосунки, а також приховані конфлікти в її оточенні.

Поступово Страйк виявляє невідповідності у версії самогубства: дивні свідчення очевидців, підозрілу поведінку близьких до Лули людей, а також факти, які вказують на можливе втручання сторонньої особи. Розслідування приводить його до несподіваного висновку: за зовнішнім блиском і трагедією моделі приховується ретельно спланований злочин, мотивований особистими інтересами та спадковими питаннями.

У фіналі детектив розкриває справжнього винуватця смерті Лули, демонструючи, що її загибель не була актом самогубства, а результатом холоднокровного вбивства. Роман завершується відновленням справедливості та утвердженням професійного авторитету Корморана Страйка, а також формуванням важливого партнерства між ним і Робін.

Образ Лондона в романі Роберта Ґалбрейта «Кувала зозуля» функціонує як складний урбаністичний хронотоп, що виходить далеко за межі традиційного розуміння міста як тла подій. У структурі твору Лондон постає багатовимірним художнім простором, який одночасно виконує локалізаційну, соціально-репрезентативну, психологічну та символічну функції. Саме через урбаністичну оптику автор конструює атмосферу детективу та розкриває глибинні суперечності сучасного суспільства.

Передусім Лондон у романі репрезентований як місто соціальної поляризації. Уже в прологу

зображено фешенебельний район Мейфер – простір багатства, престижу й елітарності, де живе супермодель Лула Лендрі: «Страйк і Робін дедалі глибше заходили на територію багатіїв і от нарешті опинилися на розі вулиці Кентигерн-Гарденз. Як і на Белламі-роуд, тут панувала атмосфера пихатої, самовдоволеної заможності. Будинки були пізньовікторіанські, з червоної цегли, оздоблені каменем, з вікнами під важкими сандриками та з кам'яними балконами на всіх чотирьох поверхах. Кожний вхід оточували біломармурові портики, по три білі сходинки вели з тротуару до лискучих чорних дверей. Усе було дороге, доглянуте, чисте, впорядковане. Виднілося хіба кілька запаркованих машин: натяк на те, що заїхати сюди можна лише за перепусткою» (Ґалбрейт, 2018: 60). Водночас цей простір одразу ж маркується як місце трагедії: розкішна архітектура, охайні фасади й дорогі інтер'єри контрастують із тілом загиблої і натовпом журналістів та папараці. Така контрастність формує ефект «розщепленого міста», у якому зовнішній блиск приховує внутрішню кризу. Лондон тут виступає метафорою суспільства споживання, де людська трагедія швидко перетворюється на медійну сенсацію.

Іншим важливим виміром є топографічна деталізація міста. Ґалбрейт ретельно фіксує конкретні локації – Пікадиллі, Оксфорд-стріт, Тоттенгем-Корт-роуд, Денмарк-стріт, – створюючи ефект документальності та впізнаваності. От як описується в романі Белламі-роуд: «Ця вулиця злегка закруглювалася ліворуч і налічувала зо шістдесят майже однакових будинків – лискучі чорні двері, короткі бильця обабіч чистеньких східців, фігурно підстрижені кущі у палісадниках. Тут і там виднілися мармурові леви й мідні таблички з іменами та професіями; у вікнах верхніх поверхів поблискували люстри, а за одними відчиненими дверима виднілася шахова підлога, олійні картини у позолочених рамах і сходи в георгіанському стилі» (Ґалбрейт, 2018: 59).

Ці просторові маркери не лише забезпечують реалістичність, а й структурують наратив: рух персонажів містом стає частиною розслідування, а сама міська карта – своєрідним текстом, який необхідно «прочитати». У цьому сенсі Лондон функціонує як лабіринт, де істина прихована серед численних маршрутів, переходів і перетинів соціальних середовищ.

Особливо показовою є опозиція «центр – периферія» всередині міського простору. Центр Лондона, з його офісами, бутиками й елітними квартирами, асоціюється з владою, капіталом і публічністю. Натомість периферійні або маргінальні простори – дешеві офіси, застарілі будівлі, вузькі вулиці – пов'язані з приватністю, кризою й боротьбою за виживання. Саме в такому просторі існує Корморан Страйк: його офіс на Денмарк-стріт є тісним, занедбаним, майже «пограничним» місцем між різними соціальними світами. Шукаючи офіс вперше, Робін слідує своєрідним лабіринтом із перешкодами перед тим, як досягнути своєї мети: «Вона перейшла перекопану вулицю перед високою офісною будівлею, позначеною на її мапі як «Сентер-пойнт» і схожою на гігантську вафлю через щільну сітку однакових квадратних вікон, і рушила у напрямку Денмарк-стріт. Знайшла потрібну вулицю вона мало не випадково, пройшовши вузьким провулком під назвою Денмарк-плейс на коротку вулицю з безліччю строкатих вітрин: гітари, клавішні, всіляке музичне приладдя. Чергову дірку на дорозі оточували червоно-білі барикади… Непоказні чорні двері потрібного офісу знайшлися ліворуч од вивіски кафе «12 тактів»; ім'я орендатора було написане на папірці, скотчем приклеєному коло дзвінка» (Ґалбрейт, 2018: 11). Таким чином, простір детектива символізує позицію спостерігача, який не належить повністю жодному з класів, але має доступ до всіх.

Лондон у романі також виступає як простір масок та ідентичностей. Світ моди, до якого належала Лула Лендрі, постає як особливо інтенсивна форма урбаністичної театральності. Тут зовнішність, імідж і публічний образ витісняють автентичну особистість. Місто підтримує цю гру: його вітрини, подіуми, студії та нічні клуби створюють середовище, у якому межа між реальним і сконструйованим розмивається. Лондон постає не просто географічною локацією, а текстом культури, який «прочитується» через вітрини, бренди, матеріали й способи їхньої презентації: «Білостінний бутик, який вони шукали, стояв на чи не найдорожчій землі у Лондоні – на Кондуїт-стріт, неподалік Нью-Бонд-стріт. Як на Страйка, у його яскравій вітрині було виставлено строкатий набір непотребу. Тут були розшиті бісером подушки й ароматичні свічки у срібних горнятках; художньо задраповані відрізи шифону; пістряві каптани, одягнені на безликі манекени; надзвичайно потворні великі сумки; і все це на тлі, оформленому у стилі поп-арт. Ця кричуща демонстрація на честь споживацтва дратувала дух і око. Страйк легко міг уявити тут Тенсі Бестиґі й Урсулу Мей, які досвідченим оком роздивляються цінники і беруть сумочки з крокодилової шкіри за чотиризначні суми – без тіні задоволення, просто щоб нещасливий шлюб окупився бодай у грошовому еквіваленті» (Ґалб-

рейт, 2018: 165). Наведена цитата є показовим прикладом того, як у романі конструюється місто як семіотичний простір, де кожен об'єкт функціонує як знак у системі соціальних значень. Передусім важливою є локалізація простору: Кондуїт-стріт і Нью-Бонд-стріт марковані як території максимальної вартості – економічної та символічної. Це «високий код» міста, де функціонує елітарна знакова система. Бутик у цьому контексті стає не просто крамницею, а семіотичним вузлом, що продукує і транслює значення статусу, престижу й належності до певного соціального прошарку.

Вітрина описана як надмірно насичений знаковий простір: «бісер», «срібні горнятка», «шифон», «крокодилова шкіра», «поп-арт». Це різнорідні коди: естетичні, матеріальні, культурні, які накладаються один на одного, утворюючи ефект семіотичного перевантаження. Така гіпертрофована знаковість веде до втрати сенсу: речі перестають бути функціональними або естетично цілісними й перетворюються на порожні знаки споживання. Саме тому Страйк сприймає їх як «строкатий набір непотребу», тобто як деконструйований знак, у якому зруйновано зв'язок між формою і змістом.

Особливу роль відіграють безликі манекени, які є класичним символом урбаністичної семіотики. Вони репрезентують деперсоналізацію суб'єкта в умовах культури споживання: одяг демонструється без індивідуальності, а отже, ідентичність стає змінною, зовнішньо конструйованою. Манекен виступає моделлю «публічного тіла», яке існує лише як поверхня для знаків (одягу, бренду, стилю), але позбавлене внутрішнього «я». У цьому контексті вітрина функціонує як простір публічної репрезентації, де створюється ілюзія бажаного життя. Вона є своєрідною «сценою», на якій розігрується спектакль успіху, розкоші й естетичної довершеності. Проте ця сцена є штучною і навіть агресивною («кричуща демонстрація»), що підкреслює її відчужений характер.

Натомість уявлення Страйка про покупців (Тенсі Бестиґі й Урсулу Мей) вводить контрапункт автентичності. Їхня поведінка – купівля дорогих речей «без тіні задоволення» – руйнує ілюзію, створену вітриною. Тут виникає ключове протиставлення публічного образу (успішні, забезпечені жінки, що споживають предмети розкоші) та автентичної реальності: нещасливі особистості, які намагаються компенсувати емоційну порожнечу матеріальними об'єктами. Таким чином, споживання постає як семіотична компенсація: купівля речей є не задоволенням потреби, а актом символічного відшкодування («щоб нещасливий шлюб окупився»). Гроші тут замінюють емоційний досвід, а товар – внутрішню цілісність. Це свідчить про глибокий розрив між знаком і реальністю, що є характерною рисою постмодерного урбаністичного простору.

Важливо також, що сприйняття цього простору подане через перспективу Страйка, який виступає інтерпретатором міського тексту. Його критичний погляд дозволяє «зчитати» приховані значення, які не очевидні для інших персонажів. У цьому сенсі детектив виконує не лише функцію розслідувача злочину, а й герменевта міста, що розкриває невидимі механізми соціальної репрезентації.

Отже, у наведеній цитаті Лондон постає як семіотично перенасичений простір, де знаки (товари, вітрини, бренди) формують публічні образи, що маскують внутрішню порожнечу та екзистенційну кризу. Протиставлення між зовнішньою демонстративністю і внутрішньою нещасливістю персонажів увиразнює одну з ключових ідей роману: у сучасному місті автентичність витісняється репрезентацією, а справжнє життя – його знаковими симуляціями.

Водночас урбаністичний простір має виразний психологічний вимір. Для Робін Еллакотт Лондон спершу постає як чужий і складний лабіринт, що викликає відчуття розгубленості та невпевненості. Автор описує її відчуття під час пошуків офісу Страйка: Після маленького містечка у Йоркширі, де Робін жила раніше, Лондон видавався великим, складним, незбагненним. Метью сказав їй не ходити, втупившись у карту, бо видаватиметься туристкою, а отже, легкою жертвою, і тому Робін покладалася головно на так-сяк нашкрябані від руки схеми, які складали для неї в агенції тимчасового працевлаштування. Робін не була впевнена, що від того стає схожою на справжню лондонку» (Ґалбрейт, 2018: 11). Проте поступово місто стає для неї простором самореалізації та професійного становлення. Для Страйка ж Лондон – це водночас і місце можливостей, і простір особистої кризи: тут він бореться з фінансовими труднощами, переживає розрив із коханою та намагається відновити свою ідентичність. Таким чином, місто віддзеркалює внутрішні стани персонажів, виступаючи своєрідним психологічним резонатором.

Не менш важливою є роль Лондона як простору контролю та спостереження. У романі неодноразово згадуються камери відеоспостереження, журналісти, папараці, поліцейські – усі вони формують мережу поглядів, що фіксують і інтерпретують події: «Камери на стовпах здавалися такими собі зловісними коробками з-під взуття – кожна позирає єдиним чорним, порожнім оком. Дивилися вони в протилежні боки, охоплюючи всю Альдербрук-

роуд, що кишіла пішоходами й машинами. Обидва тротуари рясніли крамницями, барами, кафе. Смугами для міського транспорту торохкотіли двоповерхові автобуси» (Ґалбрейт, 2018: 58). Це підсилює мотив публічності й водночас ускладнює пошук істини: надлишок інформації не гарантує її достовірності. Місто стає паноптичним простором, де кожен може бути об'єктом спостереження, але правда залишається прихованою.

Символічно Лондон у романі можна трактувати як простір ілюзії та викриття. З одного боку, це місто можливостей, кар'єри й успіху, що приваблює персонажів. З іншого – це простір небезпеки, де за фасадом благополуччя ховаються злочини, психологічні травми й соціальні конфлікти. Розслідування Страйка, таким чином, набуває характеру «читання міста»: він не лише шукає злочинця, а й розкриває приховану структуру урбаністичної реальності.

Важливим елементом художньої поетики Лондона є колористика. Вона вибудовується як така, що формує атмосферу детективу, підсилює психологічні стани персонажів і візуалізує соціальні контрасти міського простору. Вона не є декоративною, а виконує смислотвірну функцію, будучи тісно пов'язаною з жанровою специфікою твору. Передусім домінантною є холодна, приглушена кольорова гама, що визначає загальний настрій тексту. У сценах, пов'язаних із загибеллю Лули Лендрі, переважають відтінки білого, сірого та чорного: сніг, бліде зимове світло, чорні двері, темні фасади будівель. Ця ахроматична палітра створює ефект емоційної відстороненості, підкреслює трагічність події та водночас надає їй майже «стерильної» медійної естетики. Білий колір снігу контрастує з темними елементами міського простору, посилюючи відчуття крихкості життя і холодної безпристрасності міста.

Водночас важливу роль відіграє контраст світла і темряви. Лондон постає як простір напівтонів, які бачимо в образах тьмяного освітлення вулиць, зимових сутінків, відблисків ліхтарів, світла з вікон. Ці світлотіньові переходи формують атмосферу невизначеності, характерну для детективного жанру, де істина прихована, а реальність не має чітких контурів. Темрява тут асоціюється не лише з небезпекою, а й із прихованістю соціальних і психологічних процесів.

Окремо варто виділити яскраві кольорові акценти, які з'являються епізодично, але мають значне смислове навантаження. Це, зокрема, блиск гламурного світу моди: вітрини, одяг, інтер'єри, рекламні образи. Такі кольори – насичені, штучні, інколи навіть надмірні – контрастують із загальною приглушеною палітрою міста. Вони символізують ілюзорність, поверховість і театральність цього соціального середовища, підкреслюючи розрив між зовнішнім блиском і внутрішньою кризою.

Не менш важливим є психологічний аспект кольору. Для Робін Лондон спочатку виглядає блідим, холодним і навіть ворожим, що відображає її невпевненість і дезорієнтацію. Однак у моменти особистого піднесення (наприклад, після заручин) навіть звичайні міські кольори набувають для неї теплоти й привабливості. Це свідчить про змінність колористичного сприйняття міста залежно від внутрішнього стану персонажа.

Загалом колористика Лондона у романі вибудовується на принципі контрасту між природним і штучним. Вона підсилює ключову ідею твору: місто є простором, де істина приховується за візуальними ефектами, а за зовнішньою впорядкованістю й блиском криється складна, часто темна реальність. Таким чином, колір у романі стає не лише естетичною характеристикою, а й інструментом інтерпретації урбаністичного досвіду.

Висновки. Образ Лондона в романі «Кувала зозуля» Роберта Ґалбрейта є багатофункціональним художнім конструктом, який визначає просторову організацію твору та його ідейно-тематичну спрямованість. Місто постає як складна система знаків, соціальних відносин і психологічних станів, що формує контекст для детективної інтриги й водночас стає її повноправним учасником. Через урбаністичний хронотоп Роберт Ґалбрейт демонструє суперечливість сучасного світу, де істина приховується за численними шарами видимості, а місто виступає одночасно сценою, лабіринтом і текстом, який потребує інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Місто як об'єкт бажання. *Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму*. Київ: Факт, 2003. С. 93–100.

2. Гундорова Т. Романс як архетип київського модерністського тексту. *Київ і слов'янські літератури.* Збірник / уклад. Деян Айдадич. Київ: Темпора, 2013. С. 217–234.

3. Ґалбрейт Р. Кувала зозуля / пер. Наталі Ференс. Київ: Stone Publishing, 2018. 512 с.

4. Моргунова О.О. Роль детективного напарника в сюжетно-композиційній організації романів Роберта Ґалбрейта (ака Дж. К. Роулінг). *Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філологія*. 2022. Вип. 26–27. С. 146–152. URL: https://doi.org/10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-146-152

5. Моргунова О.О. Специфіка маргінального героя у романі Роберта Ґалбрейта (ака Дж. К. Роулінг) «Кувала зозуля». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2020. № 45. Т. 2. С. 13–16. URL: https://doi.org/10.32841/2409-1154.2020.45-2.3

6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.

7. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці : Книги–ХХІ, 2018. 272 с.

8. Поліщук Я. РЕвізії пам'яті: літературна критика. Луцьк : Твердиня, 2011. 216 с.

9. Фоменко В. Місто і література: українська візія. Луганськ: Знання, 2007. 312 с.

10. Шаповал О. Традиції класичного детективу «золотої доби» та «жорсткого детективу» у творчості Р. Ґалбрейта. *Детективний жанр: художньо-естетичні трансформації в історико-літературному процесі*: монографія / за редакцією проф. О.В. Кеби. Кам'янець-Подільський: Видавець Ковальчук О.В., 2021. С. 57–68.

11. Dovbush O., Kostur A. Archetypal characters in contemporary detective fiction: Robert Galbraith's *The Cuckoo's Calling. Studia methodologica.* 2025. No. 60. P. 305–314. URL: https://doi.org/10.32782/2307-1222.2025-60-27

12. Galbraith R. The Cuckoo's Calling. N.Y.: Mulholland Books, 2013. 449 p. URL: https://worldfabibooks.files.wordpress.com/2013/10/the-cuckoo_s-calling-robert-galbraith-j-k-rowling.pdf

REFERENCES

1. Aheieva, V. (2003). Misto yak obiekt bazhannia. [The city as an object of desire]. *Zhinochyi prostir: feministychnyi dyskurs ukrainskoho modernizmu.* Kyiv: Fakt. S. 93–100. [in Ukrainian].

2. Hundorova, T. (2013). Romans yak arkhetyp kyivskoho modernistskoho tekstu. [Romance as an archetype of the Kyiv modernist text]. *Kyiv i slovianski literatury.* Zbirnyk / uklad. Deian Aidadych. Kyiv: Tempora. S. 217–234. [in Ukrainian].

3. Galbreit, R. (2018) Kuvala zozulia. [The Cuckoo's Calling]. / per. Natali Ferens. Kyiv: Stone Publishing. 512 s. [in Ukrainian].

4. Morhunova, O. O. (2022). Rol detektyvnoho naparnyka v siuzhetno-kompozytsiinii orhanizatsii romaniv Roberta Galbreita (aka Dzh. K. Roulinh). [The role of the detective's partner in the plot and compositional organization of Robert Galbraith's (aka J.K. Rowling) novels]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*. Vyp. 26–27. S. 146–152. URL: https://doi.org/10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-146-152 [in Ukrainian].

5. Morhunova, O. O. (2020). Spetsyfika marhinalnoho heroia u romani Roberta Galbreita (aka Dzh. K. Roulinh) «Kuvala zozulia». [The Specificity of the Marginal Hero in Robert Galbraith's (a.k.a. J. K. Rowling's) Novel The Cuckoo's Calling]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia.* № 45. T. 2. S. 13–16. URL: https://doi.org/10.32841/ 2409-1154.2020.45-2.3 [in Ukrainian].

6. Pavlychko, S. (1999). Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi. [Discourse on Modernism in Ukrainian Literature]. 2-he vyd., pererob. i dop. Kyiv: Lybid. 447 s. [in Ukrainian].

7. Polishchuk, Ya. (2018). Hibrydna topohrafiia. Mistsia y ne-mistsia v suchasnii ukrainskii literaturi. [Hybrid Topography. Places and Non-Places in Contemporary Ukrainian Literature]. Chernivtsi: Knyhy – XXI. 272 s. [in Ukrainian].

8. Polishchuk, Ya. (2011). REvizii pam 'yati: literaturna krytyka. [Revisions of Memory: Literary Criticism]. Lutsk : Tverdynia. 216 s. [in Ukrainian].

9. Fomenko, V. (2007). Misto i literatura: ukrainska viziia. [City and Literature: A Ukrainian Vision]. Luhansk: Znannia. 312 s. [in Ukrainian].

10. Shapoval, O. (2021). Tradytsii klasychnoho detektyvu «zolotoi doby» ta «zhorstkoho detektyvu» u tvorchosti R. Galbreita. [Traditions of the classic detective of the "golden age" and the "hard detective" in the work of R. Galbraith]. *Detektyvnyi zhanr: khudozhno-estetychni transformatsii v istoryko-literaturnomu protsesi*: monohrafiia / za redaktsiieiu prof. O.V. Keby. Kamianets-Podilskyi: Vydavets Kovalchuk O.V. S. 57–68. [in Ukrainian].

11. Dovbush, O., Kostur, A. (2025). Archetypal characters in contemporary detective fiction: Robert Galbraith's *The Cuckoo's Calling. Studia methodologica.* No. 60. P. 305 –314. URL: https://doi.org/10.32782/2307-1222.2025-60-27

12. Galbraith, R. (2013). The Cuckoo's Calling. N.Y.: Mulholland Books. 449 p. URL: https://worldfabibooks.files.wordpress.com/2013/10/the-cuckoo_s-calling-robert-galbraith-j-k-rowling.pdf

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

UDC 821.111+821.133.1-31:82-31:159.9-055.2
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-46

Galyna TSAPRO,
orcid.org/0000-0002-0748-7531
PhD in Linguistics, Associate Professor,
Head of English language and Communication Department
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) g.tsapro@kubg.edu.ua

WORK, BURNOUT, AND EMOTIONAL BALANCE IN WOMEN-CENTRED FICTION

Work in the analysed texts does not appear as a separate sphere and is not organised independently from other aspects of experience. It is present within routines, communication and interaction and remains connected to the situations in which the character acts. Professional activity is not limited to tasks or career development and does not form an independent line. It unfolds through everyday actions, interruptions and exchanges that structure the character's day and place work alongside other forms of activity.

Burnout is not named and is not introduced as a separate theme. It becomes visible in fatigue, in disruption of routine, in changes in communication and in withdrawal. These elements occur within the same fragments and are not separated from each other. They are present together in the situations in which the character acts and interacts and are reconstructed through them rather than defined directly.

Emotional balance does not appear as a stable or achieved state. It is present in separate moments and remains limited to the situations in which it occurs. These moments are connected with interaction, with shared space and with specific actions and do not extend beyond them. They do not accumulate and do not repeat in the same form. Changes in communication, in context and in the conditions of action affect them directly.

The analysis is based on a corpus of contemporary English- and French-language novels and focuses on fragments in which work, fatigue, communication and emotional states occur together. Attention is given to how these elements are combined within the same passages and remain connected to each other. Work, burnout and emotional balance are considered not as separate categories but as elements that are organised within the same narrative situations.

Key words: *women-centred fiction; work; burnout; emotional balance; everyday routines; interaction; communication; narrative organisation; emotional experience; contemporary prose.*

Галина ЦАПРО,
orcid.org/0000-0002-0748-7531
кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри англійської мови та комунікації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) g.tsapro@kubg.edu.ua

ПРАЦЯ, ПРОФЕСІЙНЕ ВИГОРАННЯ ТА ЕМОЦІЙНИЙ БАЛАНС У ЖІНКОЦЕНТРИЧНІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

Праця в проаналізованих текстах не постає як окрема сфера і не організується незалежно від інших аспектів досвіду. Вона присутня в рутинах, комунікації та взаємодії й залишається пов'язаною з ситуаціями, у яких діє персонаж. Професійна діяльність не обмежується виконанням завдань або кар'єрним розвитком і не формує окремої лінії. Вона розгортається через повсякденні дії, переривання та обміни, які структурують день персонажа і співіснують з іншими формами діяльності, не відокремлюючись від них.

Професійне вигорання не називається і не вводиться як окрема тема. Воно стає помітним у втомі, у порушенні рутин, у змінах комунікації та в униканні. Ці елементи виникають в одних і тих самих фрагментах і не відокремлюються один від одного. Вони присутні разом у ситуаціях, у яких персонаж діє і взаємодіє, і відтворюються через них, а не визначаються безпосередньо, залишаючись пов'язаними з конкретними діями та контекстами.

Емоційний баланс не постає як стабільний або досягнутий стан. Він присутній в окремих моментах і залишається обмеженим ситуаціями, у яких виникає. Ці моменти пов'язані з взаємодією, зі спільним простором і з конкретними діями та не виходять за їх межі. Вони не накопичуються і не повторюються в однаковій формі. Зміни в комунікації, контексті та умовах дії безпосередньо впливають на них.

Аналіз здійснено на матеріалі корпусу сучасних англомовних і франкомовних романів і зосереджено на фрагментах, у яких праця, втома, комунікація та емоційні стани співіснують. Увагу зосереджено на тому, як ці

елементи поєднуються в межах одних і тих самих фрагментів і залишаються пов'язаними між собою. Праця, вигорання та емоційний баланс розглядаються не як окремі категорії, а як елементи, організовані в межах одних і тих самих наративних ситуацій, що дозволяє простежити їх взаємозв'язок у межах тексту.

Ключові слова: *жінкоцентрична проза; праця; професійне вигорання; емоційний баланс; повсякденні рутини; взаємодія; комунікація; наративна організація; емоційний досвід; сучасна проза.*

Introduction. Work in contemporary contexts tends to appear alongside a range of emotional demands, expectations, and socially shaped patterns of behaviour that accompany everyday activity. These elements do not form a separate layer but are present in the way professional and personal experience is organised and perceived, often emerging in connection with routine actions, communication, and interaction. Contemporary societies place particular emphasis on productivity, self-realisation, and emotional stability, requiring individuals not only to perform their professional roles but also to manage their internal states in line with socially accepted models of balance and resilience. Within this context, the phenomenon of burnout has emerged not merely as a psychological condition but as a broader cultural and social experience connected with the organisation of work, the distribution of emotional labour, and the constant necessity to negotiate between professional responsibilities and personal well-being. These processes are especially visible in relation to women, whose professional trajectories are often accompanied by additional expectations related to care, emotional involvement, and relational responsibility, which extend beyond the boundaries of formal employment and become part of everyday life.

These tendencies find a particularly clear representation in contemporary women-centred fiction, where work, emotional exhaustion, and the search for balance are not presented as isolated themes but are embedded in the structure of narrative situations and character interactions. Professional life in these texts is not limited to descriptions of tasks or career development, to tasks or career trajectories. It is shown through routines, interruptions, and interactions that form the character's daily experience of work. Burnout is not introduced as an explicit theme and is not named directly. Burnout is not named and is not introduced as a separate theme. It becomes noticeable in fatigue, in broken routines, in changes in communication, and in the way situations are perceived. These elements are present within the same fragments of the text and are not separated from each other. Emotional balance is not stable and does not appear as something achieved. It is tied to particular situations and depends on how the character acts and responds. It emerges in specific situations and remains dependent on the circumstances in which the character acts and interacts. In this way, women-centred prose provides material for analysing how professional life and emotional experience are interconnected and how literary representation reflects broader transformations in the understanding of work and well-being.

Literature review. The problem of burnout and emotional experience in relation to work has been extensively addressed in psychological and sociological research, where it is approached through the concepts of emotional labour, stress and professional exhaustion. The early works by H. J. Freudenberger [7] and later studies by C. Maslach and S. Jackson [15] as well as C. Maslach, W. B. Schaufeli and M. P. Leiter [16] define burnout as a state associated with emotional depletion, reduced involvement and changes in professional functioning. Burnout in these studies appears as a condition that can be identified and measured. The notion of emotional labour refers to regulation of internal states in connection with professional roles.A. R. Hochschild [12] introduces this concept as a form of work embedded in social interaction, while A. A. Grandey [9] and C. M. Brotheridge and R. T. Lee [5] describe it as a process involving continuous management of emotions in professional contexts. The connection between emotional labour and burnout is further supported in later studies, where emotional demands are shown to function as one of the key factors contributing to professional exhaustion [14].

Emotional experience is considered in relation to cultural expectations and social norms that are present in how it is organised and interpreted.E. Illouz [13] analyses the interrelation between emotional life and economic structures, showing how personal experience is organised through cultural models of work, relationships and self-realisation. S. Ahmed [1] considers emotional states in connection with ideas of happiness and well-being. S. Banet-Weiser [4] examines models of femininity in popular culture. R. Gill and S. Orgad [8] focus on expectations of resilience and emotional stability in women's experience. These studies make it possible to consider burnout and emotional balance not only as psychological phenomena but as experiences shaped within specific cultural and discursive conditions.

Despite the substantial body of research on emotional labour and burnout, literary representations

of these phenomena remain less systematically addressed. The texts that form the material of the present study [2; 3; 6; 10; 11; 17] depict work and emotional experience not through abstract categories but through everyday situations, routines and interactions in which professional activity is embedded. In these narratives, burnout is not introduced as a defined state and is not named directly. It is reflected in the organisation of narrative fragments, in changes in behaviour, communication and perception. Emotional balance is likewise not presented as a stable condition but appears within particular situations and remains dependent on the circumstances of action and interaction. This indicates the need to consider how the experience of work and emotional states are represented in women-centred fiction at the level of narrative organisation, which remains insufficiently explored in existing research.

The aim of the article is to examine how work, burnout and emotional balance are represented in women-centred fiction through everyday routines, interactions and narrative contexts in which these experiences become visible without being named directly.

Methodology. The analysis is based on a corpus of contemporary English- and French-language novels, including Everything I Know About Love [2], Ghosts [3], Beach Read [11], Une belle vie [10], La vie rêvée des chaussettes orphelines [17] and Les femmes du bout du monde [6]. The selection is limited to texts organised around a female focalising character and centred on everyday experience.

The methods include close reading of selected fragments, contextual and interpretative analysis of narrative situations, and a comparative approach across English- and French-language texts. The analysis focuses on fragments in which work, fatigue, communication and emotional states are present together and remain connected within the same passages. These elements are considered in relation to the situations in which they occur and are not treated as separate categories.

The comparison across the texts makes it possible to trace recurring patterns and to identify similarities in the organisation of work-related experience and emotional states. The analysis remains at the level of narrative organisation, with attention to repetition, interruption and variation in action, speech and perception.

Results and Discussion. Work as part of everyday organisation of experience. Work in the analysed texts is not presented as a separate or clearly bounded sphere. It appears within everyday routines and is embedded in actions that structure the character's day. In ***Everything I Know About Love***, lists, messages and small tasks form a continuous sequence of activity, where work is not separated from daily life. The presence of routine is explicit in fragments such as "Weekly Shopping List" and short task-based entries [2, p. 63–65], where professional and non-professional actions follow the same pattern and are not distinguished structurally.

In Ghosts, work is shown through communication that accompanies and interrupts it. In Ghosts, communication is present in the same fragments as other actions. The opening scenes are built around short sequences of messages and replies: "I checked my phone… My best friend… WhatsApped me… My friend… sent a gif" [3, p. 8–9]. These exchanges follow one another without separation and occur within the same sequence of everyday actions. Work does not appear independently from them and is not isolated from this flow.

In Beach Read, writing as work unfolds through repetition and interruption. It is not presented as a continuous process but as something that happens between other actions. The narrator explicitly frames experience through writing routines, where "I like to think we all do" and builds narrative through fragments rather than completed tasks [11, p. 10]. Work here is not separated from reflection, memory or interaction and remains dependent on them.

In Les femmes du bout du monde, activity connected with work appears within movement and changing situations. In Les femmes du bout du monde, action is presented through movement and through interaction that accompany it from the very beginning of the text. The opening statement "J'irai au bout du monde" [6, p. 5] is followed by scenes in which the character is already in motion, and this movement continues through subsequent fragments together with *speech, reactions and presence of others*. These elements are not separated and do not form distinct layers. They appear within the same sequences, where action develops step by step and remains connected with the situations in which it takes place.

In Une belle vie, the organisation of scenes is built around interaction between characters. In Une belle vie, "elles ont grandi l'une contre l'autre" (Grimaldi, 2023, p. 5). The text moves through scenes in which the sisters remain together, speak to each other, return to the same moments. Conversation, shared space, memory – these appear in the same fragments and continue across them. The same situations reoccur, with small changes, but without separation into different layers. Work does not form a separate layer but remains part of the same situations in which characters interact and respond to each other.

Across the texts, work is consistently combined with communication and care. It is carried out through interaction and through responding to others, and is therefore not isolated from everyday experience. Routines, interruptions and communication do not accompany work from the outside but form the contexts in which it appears.

Burnout without naming: how it becomes visible. Burnout is not named in the analysed texts and does not appear as a separate category. It is not introduced through definition or direct description and does not form an independent line of narration. It becomes noticeable within fragments in which several elements are present at once and remain connected to each other.

In Ghosts, "I was so tired" [3, p. 62]. The phrase stands within dialogue and is followed by further lines. "I absolutely hate my job, but I don't know what else I want to do" [3, p. 63] appears in the same exchange. The conversation continues, but the responses become shorter, with pauses between them. These elements are not separated. Fatigue, uncertainty and work-related tension are present within the same sequence and remain tied to interaction.

In Everything I Know About Love, the same combination can be observed in fragments where action is interrupted and redirected. The character continues to act but avoids direct engagement with what is happening: "I buried problems in a chaotic rubble of distractions" [2, p. 212]. This statement does not close the situation. It is followed by further action, which shifts attention without resolving it. In another fragment, writing is combined with interruption: "I was writing at my kitchen table when Farly called" [2, p. 215]. The activity does not stop but changes direction. Work, communication and emotional involvement occur together.

In Beach Read, the same pattern is visible in the organisation of work. The process does not move towards completion but returns to the same point. "I ripped it up and stored the pieces in separate files" [11, p. 187]. The text is broken, rearranged and rewritten. The action continues, but the result remains unstable. Work is carried out through repetition, interruption and modification, and these elements remain within the same fragments.

In Les femmes du bout du monde, withdrawal appears in connection with movement and silence. The refusal to speak is stated directly: "Ne pas entamer de conversation tout court" [6, p. 12]. At the same time, movement continues, and the scene develops through description of space and objects. Communication is reduced, but action does not stop. Silence, movement and attention to surroundings are present within the same sequence.

In Une belle vie, changes in communication are connected with repetition and emotional strain. In Une belle vie, the reduction of contact is verbalized directly through the character's own self-definitions: "celle qu'on appelle de moins en moins", "celle qui use, accable, fatigue" [10, p. 142]. The passage does not isolate one state or one reaction. It gathers together several formulations that refer to the same experience and keep returning to it from slightly different angles. What is expressed here is not a single moment of conflict but something repeated, prolonged and already familiar to the character herself. She names the position into which she has been moved, the one who exhausts others, the one who is gradually called less often, the one who remains somewhere at the edge of other people's lives. The text does not divide these meanings into separate stages. They are concentrated within the same stretch of narration, where fatigue, reduced communication and withdrawal are present at once.

Across the analysed texts, fatigue, disrupted routines, avoidance and changes in communication do not function as independent markers. They occur together within the same fragments and remain connected to the situations in which the character acts and interacts. Burnout is not presented as a single state but becomes visible in these combinations.

Emotional balance as situational and unstable. Emotional balance in the analysed texts does not extend beyond the situations in which it appears and does not form a continuous line. It is present in separate moments and remains tied to interaction, to place, to the specific actions the character is engaged in. These moments are not introduced as a state and do not remain in the subsequent development. They occur within particular episodes and do not continue once the situation changes. What is stabilised in one fragment does not remain in the next, and the text does not return to it in the same form.

In Ghosts, such moments are connected with short exchanges that temporarily remove uncertainty. "He replied straight away" [3, p. 74]. The exchange continues within the same moment. Messages follow one another. The situation holds while the replies come. In the next fragments, the phone is checked again. Waiting returns. The replies are no longer immediate. Pauses appear between messages. The same action repeats, but under different conditions, and the state does not remain the same. It changes together with the situation and is not sustained outside it.

In Everything I Know About Love, balance is connected with shared space and everyday presence. "We lay on the sofa and watched television" [2, p. 131]. The scene is built through co-presence, through rou-

tine action that does not require decision or effort. It remains within this moment. The following fragments move to other situations in which work, communication and emotional strain are present together. Attention shifts, interaction changes, and the stability of the previous scene is not continued. The same characters remain, but the conditions in which they interact are different, and the state does not persist.

In Beach Read, moments of balance are connected with writing that proceeds without interruption. "The words came easily for once" [11, p. 154]. This formulation is tied to a specific moment in the process. It does not extend beyond it and is not repeated in the same form. The line stands within a moment in which writing continues without interruption. The work goes on, sentences follow one another, the text moves forward. This does not last. In the following pages, the same process breaks again, the text is rewritten, fragments are changed, the same passages are returned to. The movement continues, but not in the same way, and not under the same conditions.

In Les femmes du bout du monde, "Respirer. Juste respirer" [6, p. 96]. The line holds within this moment. It is followed by further movement, by change of place, by new situations in which the character continues to act. The same state does not return in the same form. The line holds for this moment. Movement continues. Other situations follow.

In Une belle vie, "Elles sont ensemble, enfin" [10, p. 88]. The characters are together, speak to each other, remain in the same space. In the following fragments, they are no longer in the same position. Contact changes. Distance returns. The moment does not continue outside this situation.

Conclusions. Work in the analysed texts does not appear separately. It is present in routines, in communication, in interaction and remains within the same situations in which the character acts. Lists, messages, short exchanges, repeated actions occur together and are not divided into different layers. Professional activity does not stand on its own and does not form an independent line. It remains part of everyday experience. Burnout is not named. It is present in fatigue, in disrupted routines, in changes in communication and in withdrawal. These elements occur within the same fragments and do not appear separately.

Emotional balance does not remain across the narrative. It is present in particular moments and does not continue beyond them. It is connected with interaction, with shared space, with specific situations in which the character is involved. These moments do not repeat in the same form and do not accumulate. They change together with the situation. Work, burnout and emotional balance are present within the same contexts and remain connected to each other.

Further research may extend the analysis to a broader corpus of women-centred fiction and examine how these patterns vary across texts and contexts.

BIBLIOGRAPHY

1. Ahmed S. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010. 326 p.
2. Alderton D. *Everything I Know About Love*. London: Fig Tree, 2018. 368 p.
3. Alderton D. *Ghosts*. London: Fig Tree, 2020. 338 p.
4. Banet-Weiser S. *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham: Duke University Press, 2018. 294 p.
5. Brotheridge C. M., Lee R. T. Testing a conservation of resources model of the dynamics of emotional labor. *Journal of Occupational Health Psychology*. 2002. Vol. 7, No. 1. P. 57–67. DOI: https://doi.org/10.1037/1076-8998.7.1.57
6. Da Costa M. *Les femmes du bout du monde*. Paris: Albin Michel, 2024. 528 p.
7. Freudenberger H. J. Staff burn-out. *Journal of Social Issues*. 1974. Vol. 30, No. 1. P. 159–165. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1974.tb00706.x
8. Gill R., Orgad S. The amazing bounce-backable woman: Resilience and the psychological turn in neoliberalism. *Sociological Research Online*. 2018. Vol. 23, No. 2. P. 477–495. DOI: https://doi.org/10.1177/1360780418769673
9. Grandey A. A. Emotion regulation in the workplace: A new way to conceptualize emotional labor. *Journal of Occupational Health Psychology*. 2000. Vol. 5, No. 1. P. 95–110. DOI: https://doi.org/10.1037/1076-8998.5.1.95
10. Grimaldi V. *Une belle vie*. Paris: Fayard, 2023. 384 p.
11. Henry E. *Beach Read*. New York: Penguin Books, 2020. 384 p.
12. Hochschild A. R. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press, 1983. 327 p.
13. Illouz E. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley: University of California Press, 2007. 305 p.
14. Jeung D. Y., Kim C., Chang S. J. Emotional labor and burnout: A review of the literature. *Yonsei Medical Journal*. 2018. Vol. 59, No. 2. P. 187–193. DOI: https://doi.org/10.3349/ymj.2018.59.2.187
15. Maslach C., Jackson S. E. The measurement of experienced burnout. *Journal of Occupational Behavior*. 1981. Vol. 2, No. 2. P. 99–113. DOI: https://doi.org/10.1002/job.4030020205
16. Maslach C., Schaufeli W. B., Leiter M. P. Job burnout. *Annual Review of Psychology*. 2001. Vol. 52. P. 397–422. DOI: https://doi.org/10.1146/annurev.psych.52.1.397
17. Vareille M. *La vie rêvée des chaussettes orphelines*. Paris: Charleston, 2019. 336 p.

REFERENCES

1. Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press. 326 p.
2. Alderton, D. (2018). *Everything I know about love*. Fig Tree. 368 p.
3. Alderton, D. (2020). *Ghosts*. Fig Tree. 338 p.
4. Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular feminism and popular misogyny*. Duke University Press. 294 p.
5. Brotheridge, C. M., & Lee, R. T. (2002). Testing a conservation of resources model of the dynamics of emotional labor. *Journal of Occupational Health Psychology*, 7(1), 57–67.
6. Da Costa, M. (2024). *Les femmes du bout du monde*. Albin Michel. 528 p.
7. Freudenberger, H. J. (1974). Staff burn-out. *Journal of Social Issues*, 30(1), 159–165.
8. Gill, R., & Orgad, S. (2018). The amazing bounce-backable woman: Resilience and the psychological turn in neoliberalism. *Sociological Research Online*, 23(2), 477–495.
9. Grandey, A. A. (2000). Emotion regulation in the workplace: A new way to conceptualize emotional labor. *Journal of Occupational Health Psychology*, 5(1), 95–110.
10. Grimaldi, V. (2023). *Une belle vie*. Fayard. 384 p.
11. Henry, E. (2020). *Beach read*. Penguin Books. 384 p.
12. Hochschild, A. R. (1983). *The managed heart: Commercialization of human feeling*. University of California Press. 327 p.
13. Illouz, E. (2007). *Consuming the romantic utopia: Love and the cultural contradictions of capitalism*. University of California Press. 305 p.
14. Jeung, D. Y., Kim, C., & Chang, S. J. (2018). Emotional labor and burnout: A review of the literature. *Yonsei Medical Journal*, 59(2), 187–193.
15. Maslach, C., & Jackson, S. E. (1981). The measurement of experienced burnout. *Journal of Occupational Behavior*, 2(2), 99–113.
16. Maslach, C., Schaufeli, W. B., & Leiter, M. P. (2001). Job burnout. *Annual Review of Psychology*, 52, 397–422.
17. Vareille, M. (2019). *La vie rêvée des chaussettes orphelines*. Charleston. 336 p.

Дата першого надходження статті до видання: 14.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 811.161.2'282'373.611
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-47

Оксана ЧАГАН,
orcid.org/0000-0001-73868116
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри поведінкових наук та військового лідерства,
викладач кафедри гуманітарних наук
Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного
(Львів, Україна) oksanachagan@ukr.net

СПОСОБИ СЛОВОТВОРЕННЯ НАЗВ ТРАДИЦІЙНОГО СІЛЬСЬКОГО БУДІВНИЦТВА В БОЙКІВСЬКИХ ГОВІРКАХ

У статті здійснено аналіз способів словотворення назв традиційного сільського будівництва в бойківських говірках як важливого компонента діалектної мовної картини світу. Актуальність дослідження зумовлена недостатньою розробленістю питання деривaційних механізмів бойківського ареалу. Незважаючи на окремі наукові розвідки зі словотвору в бойківських говірках, все ж досі ця проблема є недостатньо висвітленою, зокрема відсутні дослідження в окремих тематичних групах. Метою роботи є з'ясування основних словотвірних моделей, характерних для номінативної системи традиційного сільського будівництва бойківських говірок, та визначення їх структурно-семантичних особливостей у різних лексико-сематичних групах. Для досягнення поставленої мети проаналізовано значний масив діалектного матеріалу, що дозволило простежити закономірності творення назв і встановити їхню мотиваційну базу.

У процесі дослідження встановлено, що словотвірна система лексики традиційного будівництва бойківських говірок є багаторівневою та неоднорідною. Вона охоплює як однослівні деривати різної морфемної будови, так і аналітичні конструкції, що забезпечують точну передачу диференційних ознак денотатів. Найпродуктивнішими способами творення назв є суфіксальний і префіксально-суфіксальний, що зумовлено їх здатністю конкретизувати значення за формою, матеріалом, функцією та просторовими характеристиками. Менш продуктивними, але значущими є безафіксний спосіб, семантична деривація, префіксація та основоскладання.

Особливу увагу приділено аналітичній номінації, яка в низці тематичних підгруп, зокрема у назвах житлових і господарських об'єктів, виступає одним із провідних засобів найменування. Атрибутивні словосполуки та описові конструкції поєднують кілька мотиваційних ознак у межах однієї одиниці. З'ясовано, що словотвір назв у бойківських говірках пов'язаний із мотиваційною основою номінації, де визначальними є ознаки форми, матеріалу, функції, дії та розташування.

Отже, словотвір назв традиційного сільського будівництва в бойківських говірках відображає взаємодію формально-структурних і семантичних чинників.

Ключові слова: *бойківські говірки, словотвір, деривація, номінація, лексика традиційного сільського будівництва, аналітичні конструкції.*

Oksana CHAHAN,
orcid.org/0000-0001-73868116,
Candidate of Philological Sciences,
Senior Lecturer at the Department of Behavioral Sciences
and Military Leadership Institute of Psychological Support for Personnel,
Lecturer at the Department of Humanitarium Sciences
Hetman Petro Sahaydachny National Army Academy
(Lviv, Ukraine), oksanachagan@ukr.net

WAYS OF WORD FORMATION OF NOMINATIVE SYSTEM OF TRADITIONAL RURAL CONSTRUCTION IN BOYKO DIALECTS

The article presents an analysis of word-formation methods of names in Boyko dialects as an important component of the dialectal linguistic worldview. The relevance of the study is conditioned the insufficient elaboration of derivational mechanisms within the Boyko dialectal area. The aim of the work is to clarify the main word-formation models characteristic of the nominative system of traditional rural construction of Boyki dialects, and to determine their structural and semantic features in various lexical and semantic groups. To achieve the set goal, a significant amount of dialect material was analyzed, which allowed us to trace the patterns of name formation and establish their motivational basis.

The study has shown that the word-formation system of the vocabulary of the traditional construction of Boyki dialects is multi-level and heterogeneous. It includes both one-word derivatives with different morphemic structures and

analytical constructions that ensure accurate representation of the differential features of denotata. The most productive ways of name formation are suffixation and prefix-suffix derivation, which is explained by their ability to specify meaning according to form, material, function, and spatial characteristics. Less productive but still significant are zero derivation, semantic derivation, prefixation, and compounding.

Special attention is paid to analytical nomination, which in a number of thematic groups, particularly in the names of residential and хозяйственных objects, functions as one of the leading means of naming. Attributive word combinations and descriptive constructions allow the combination of several motivational features within a single nominative unit. It has been established that word formation of names in Boyko dialects is closely connected with the motivational basis of nomination, where the defining features include form, material, function, action, and spatial location.

Thus, word formation of names in Boyko dialects reflects the interaction of formal-structural and semantic factors.

Key words: *Boyko dialects, word formation, derivation, vocabulary of traditional rural construction, nomination, analytical constructions.*

Актуальність проблеми. Вивчення словотвірних процесів є одним із ключових напрямів сучасної діалектології, адже воно дає змогу простежити закономірності формування лексики в межах окремих мовних ареалів. Особливу увагу дослідників привертають способи творення назв у локальних говірках, оскільки саме вони відображають специфіку мовної картини світу носіїв діалекту.

Актуальність дослідження способів словотворення назв реалій традиційного сільського будівництва в бойківських говірках зумовлена необхідністю системного опису цих мовних явищ, адже вони залишаються нерівномірно представленими в науковій літературі. Окремі аспекти лексики та словотвору діалектів української мови вже ставали предметом аналізу у дескриптивних і лінгвогеографічних працях, проте цілісного вивчення словотвірних механізмів саме в бойківському ареалі все ще бракує. З огляду на це дослідження способів творення назв традиційного сільського будівництва в бойківських говірках є важливим як для поглиблення теоретичних засад словотвору бойківських говірок, так і для збереження та фіксації діалектної мовної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика словотвору в українських діалектах неодноразово привертала увагу мовознавців. Зокрема, варто відзначити праці С. Бевзенка (Бевзенко, 1975). Він наголошував, що досліджувати діалектний словотвір варто в декількох аспектах – фонетико-словотвірному, характерній продуктивності способів творення та виявленню словотвірних моделей в тому чи іншому говорі, які можуть бути відсутні в інших говірках (Бевзенко, 1975: 69). Способи творення різних частин мови досліджували в закарпатських говірках В. Німчук (Німчук, 1955), В. Волкай (Волкай, 2004), О. Фанта (Фанта, 2010), О. Харківська (Харьківська, 2015). Словотворення в говіркках південно-східного порубіжжя вивчали З. Сікорська та Б. Шарпило (Сікорська, Шарпило, 1970). Словотвір апелятивних іменників у північнолемківських говірках вивчала Г. Шумицька (Шумицька, 2010), а суфіксальний словотвір іменників у надсянських говірках – В. Покальчук (Покальчук, 1969). Значний внесок у вивчення словотвору поліських говірок зробив Г. Аркушин (Аркушин, 2004), а західнополісько-середньонаддніпрянського порубіжжя – Л. Дика (Дика, 2001; 2003). Способи творення назв тваринницької лексики в східноподільських говірках вивчала Т. Тищенко (Тищенко, 2016).

Однак бойківські говірки в цьому аспекті залишаються дослідженими нерівномірно. Окремі питання словотворення та лексичного складу бойківського діалекту розглядалися у працях, присвячених загальним проблемам української діалектології, лінгвогеографії та історії мови. Що стосується окремих досліджень, то варто згадати розвідку О. Захарків, яка вивчала семантику і структуру негативних віддієслівних назв предметів (Захарків, 1965). Словотвір говірки села Бітля, що на Львівщині аналізував І. Ковалик (Ковалик, 1969). Відоме також дослідження словотвірних особливостей назв музичних інструментів в бойківських і гуцульських говірках З. Булика (Булик, 1969; 1973).

Словотвір назв традиційного сільського будівництва в бойківських говірках ще не були предметом дослідження. Матеріалами для розвідки слугували власні записи, здійснені під час польових досліджень на Бойківшині в 2017-2021 роках.

Мета і завдання статті. У цій статті розглянемо основні словотвірні моделі, характерні для номінативної системи лексики традиційного сільського будівництва бойківських говірок, а також визначимо специфіку функціонування деривацій-них засобів у цій тематичній групі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Словотвір назв у бойківських говірках є важливим виявом внутрішньої організації діалектної лексики, оскільки дає змогу простежити не лише способи формального творення слів, а й особли-

вості мовного осмислення реалій традиційної матеріальної культури. Аналіз словотвірної структури назв засвідчує, що в бойківських говірках формування номенів відбувається як шляхом творення формально нових одиниць, так і шляхом семантичного переосмислення вже наявних слів. Саме тому вивчення способів словотворення дає підстави виявити загальні тенденції розвитку діалектної лексики та встановити співвідношення питомих і вторинних номінативних засобів бойківського говору. Дослідження фактичного матеріалу показують, що словотвірна система тут не є однорідною: вона охоплює як однослівні утворення різної морфемної будови, так і аналітичні конструкції, що функціонують нарівні з лексикалізованими назвами й нерідко точніше передають суттєві ознаки денотата.

Матеріали дослідження показують, що в аналізованому лексичному масиві найпродуктивнішими є суфіксальний і префіксально-суфіксальний способи творення однослівних назв, тоді як менш продуктивними виступають безафіксний спосіб, семантична деривація, префіксація та основоскладання. Такий розподіл словотвірної активності не є випадковим, адже саме суфіксація в українській мові загалом належить до найбільш продуктивних способів творення іменникових назв, а в діалектному мовленні вона особливо активно використовується для деталізації значень, конкретизації ознак предмета, позначення частин конструкції, матеріалу, функції чи локалізації реалії. Водночас дуже помітною є також аналітична номінація. Це стосується передовсім назв житлових приміщень та місця коло хати, де потреба передати диференційні ознаки житла за розташуванням, матеріалом, способом спорудження чи іншими параметрами зумовлює активне використання словосполук.

Суфіксальний спосіб у назв традиційного сільського будівництва бойківських говірок засвідчений значною кількістю номенів. Він репрезентує як назви самих будівель та їхніх частин, так і назви окремих деталей конструкції, будівельних матеріалів, реманенту і виконавців будівельних процесів. Продуктивність цього способу зумовлена тим, що суфікс дає змогу не лише створити нову назву, а й передати додаткову словотвірну семантику. Одним із найпродуктивніших суфіксів для творення назв традиційного сільського будівництва є ***-к-***, характерний для іменників жіночого роду, який поєднується як з іменниковими, так і з дієслівними основами. Від іменникових основ за його допомогою утворюються назви місця для тварин (*ˈкучка* ‘місце під піччю, де сидять кури’), елементів конструкції (*нˈлатоўка, плаˈтоўка*, *попиˈречка* ‘поперечна балка між кроквами’, *стˈрˈішка* ‘невеличкий дашок, приєднаний до фронтону’), інструментів будівельників та знарядь праці (*тˈрачка* ‘довга пила з простими зубами, що має звужену з одного кінця основу і два дерев’яних держаки, встановлених перпендикулярно до полотна’), будівельних матеріалів (*плесˈкачка*, *плесˈтачка* ‘невеликого сніпка, зв’язаного при корені’). Деякі назви з цим суфіксом мають дієслівну основу: назви приміщень у будинку (*ˈздебка* ‘внутрішнє житлове приміщення’), частин будівель (*перегоˈродка*, *пиригоˈродᵐка* ‘легка, некапітальна стіна, що розділяє приміщення, простір на частини’), а також елементів конструкції (*пересˈмичка*, *розˈпорка* ‘накладна планка, що обрамляє вікна або двері’), назв інструментів, знарядь праці будівельників (*заˈтˈирка, ˈтерка*, *проˈтˈірка*, *ˈтˈорка* ‘дощечка з ручкою для розгладжування штукатурки чи глиняної поверхні стін’, *ˈтоўчка*, *тоўˈкачка* ‘товстий дерев’яний стрижень, ударами, натискуванням якого ущільнюють яку-небудь масу або подрібнюють, розтирають що-небудь’) та будівельних матеріалів (*штукаˈтурка* ‘розчин із піску, цементу чи вапна для мурування, штукатурення та інших будівельних робіт’, *шаˈрˈівка* ‘суміш в’язких речовин, піску, води та цементу, яким загладжують поверхню стін та стелі’, *ˈдранка* ‘тоненькі дощечки без паги для покриття даху’).

Менш продуктивним фемінним суфіксом є суфікс ***-івк-***. Мовці використовують його для творення від іменникових основ назв будівель (*квадраˈтˈіўка* ‘будинок у формі квадрата з кількома житловими кімнатами’), будівельних матеріалів (*канˈтˈіўка* ‘обтесана або обрізана з чотирьох боків колода як деталь зрубу’, *даˈхˈіўка* ‘покрівельний матеріал у вигляді випалених глиняних і цементових жолобчастих пластинок або плит’), а також від дієслівних основ: назви будівель (*зиˈмˈіўка* ‘тимчасове житло з хлівом у горах’), будівельних матеріалів (*шаˈлˈіўка* ‘накладна планка, що обрамлює вікна або двері’) та знарядь праці (*шемеˈтˈіўка* ‘невелика дошка для розгладжування розчину’).

Малопродуктивним можна вважати суфікс ***-анк-***. Як зазначав В. Німчук (Німчук, 1955: 79–180), цей суфікс продуктивний для творення назв від дієслівних основ. У бойківських говірках відзначено віддієслівні назви будівель (*муˈрованка* ‘будинок із цегли чи іншого каменю промислового виробництва’), частин будинку (*ˈмазанка* ‘утрамбована, вирівняна та помазана глиною землі у приміщенні’), знарядь праці (*ˈтесанка* ‘знаряддя у вигляді сокири із заокру-

гленим, розташованим перепендикулярно до топорища, лезом (заточений з одного боку) для вибирання пазів у колодах', 'колода, тесана з двох боків', 'обтесана або обрізана з чотирьох боків колода як деталь зрубу'). Фіксуємо також назви, утворені від іменникових основ: *ти|н'анка* 'колена дошка для огорожі', *цег|л'анка* 'будинок із цегли чи іншого каменю промислового виробництва'; зрідка – до прикметникових основ: *лип|чанка* 'маска глина жовто-червоного кольору для змащування долівки чи виготовлення необпаленої, висушеної на сонці цегли'.

Відзначено також деривати з суфіксом ***-иц'-***, який використовується для творення назв будівель (*|каменuц'а* 'будинку із цегли чи іншого каменю промислового виробництва'), частин будівлі (*в'ік|ниц'а* 'нижній горизонтальний елемент віконної обв'язки, підвіконня'), господарських приміщень (*пиў|ниц'а, п'іў|ниц'а* 'сховище для городини та інших їстівних припасів'), інструментів (*тес|лиц'а* 'знаряддя у вигляді сокири із заокругленим, розташованим перепендикулярно до топорища, лезом (заточений з одного боку) для вибирання пазів у колодах'), будівельних матеріалів (*лип|чиц'а* 'маска глина жовто-червоного кольору для змащування долівки чи виготовлення необпаленої, висушеної на сонці цегли').

Суфікс ***-иц'-*** утворює невеликий тип назв елементів будівлі (*борт|ниц'а* 'балка у стіні, на якій лежить стеля', *|в'ітриниц'а* захисна дошка, прикріплена до лат в конструкції даху', *жолоб|ниц'а* 'дерев'яний брус з пазом, у який заходить стеля', *поп'іл'|ниц'а, п'іч|ниц'а* 'місце для випадання попелу під кухонною плитою').

Для іменників чоловічого роду найбільш продуктивним є суфікс ***-ник-*** для назв господарських приміщень (*в'іў|чарник* 'приміщення для овець', *сви|нарник* 'приміщення для свиней', *кур|ник* 'приміщення для курей', *полоў|ник* 'будівля для зберігання снопів, сіна, полови, а також для молотьби, віяння тощо'), агентивів (*буд'і|вел'ник, |мурник, покр'і|вел'ник, шчика|турник*), інструментів (*дра|ничник* 'ніж для виготовлення драниць', *лат|ник* 'металевий, загострений у вигляді ложки, стержень з гострими ріжучими гранями і дерев'яною ручкою у вигляді літери «Т» для вирізання отворів у латах'). Малопродуктивним можна вважати суфікс ***-ак-*** (*кру|гл'ак* неотесаної колоди округлої форми, *те|сак* 'сокира з широким заокругленим вістрям та дещо відведеним убік топорищем', *л'а|пак* 'той, хто покриває стіни і стелю розчином глини'), ***-ач-*** (*кле|пач* 'знаряддя для забивання цвяхів'), ***ар- (-яр-)*** (*бл'а|хар* 'фахівець, що покриває будівлі бляхою', *|тесл'ар'*, *те|с'ар'* 'фахівець, що споруджував дерев'яні будинки'), непродуктивні ***-аник-*** (*болот'|н'аник* 'фахівець, що покриває стіни і стелю розчином глини'), ***-шчик-*** (*|каменшчик* 'фахівець, який мурує будинок'), ***-ец'-*** (*|путанец'* 'верхня балку поперечної стіни').

У межах окремих лексико-семантичних підгруп продуктивність суфіксації конкретизується залежно від характеру номінованих реалій. Так, суфікс ***-ачк-*** творить назви житлових будівель (*п'іўто|рачка* 'будинок із додатковим житловим приміщенням на горищі з похиленою стелею або стіною (схоже на мансарду)', інтсрументів (*ст'і|гачка* 'велика дошка для вирівнювання будівельного розчину'). Для творення назв місця, на якому раніше стояв будинок зафіксовано суфікс ***-ишч-*** (*|хатнишче*, *|хатишче*, *|печишче*, *|метлишче*, *роз|валишче*). У назвах опалювальних споруд та їх частин відзначено суфікси ***-к-*** (*му|л'а(и)рка* 'споруда з глини чи цегли для опалення приміщення та приготування їжі', *г|рубка, |п'ічка*'місце для випадання попелу під кухонною плитою'), ***-ін:-*** (*скле|п'ін:а* 'верхнє внутрішнє опукле перекриття печі'). Для назв господарських приміщень характерні суфікси ***-н'-*** (*ко|н'ушн'а* 'приміщення для коней', *в'іў|чарн'а* 'окреме приміщення для утримання овець', *ко|лесн'а* 'приміщення для зберігання воза та ременту', *пе|леўн'а* 'будівля для зберігання снопів, сіна, полови, а також для молотьби, віяння тощо'), ***-енк-*** (*ста|йенка* 'невелике окреме приміщення для дрібної худоби та птиці'), ***-іўн'(оўн)-*** (*во|з'іўн'а воз'іў|н'а во|зоўн'а* 'приміщення для зберігання воза та ременту'). Назви елементів конструкції утворені за допомогою суфіксів ***-ин-*** (*пова|лина* 'дошка чи півколода для укладання стелі'), ***-н-*** (*|доўбн'а* 'товстий дерев'яний стрижень, ударами, натискуванням якого ущільнюють яку-небудь масу або подрібнюють, розтирають що-небудь'). Така суфіксальна розгалуженість засвідчує, що в бойківських говірках афіксація є основним механізмом системного впорядкування будівельної лексики.

Префіксально-суфіксальний спосіб також виявляє значну активність, хоча поступається суфіксальному. Він особливо характерний для назв, пов'язаних із розташуванням елемента в конструкції або з його функційною роллю. У матеріалах зафіксовано такі деривати, як *п|рос'т'інок, перес'|ц'інок* 'легка, некапітальна стіна, що розділяє приміщення, простір на частини', *ост|р'ішник*, *п'ідост|р'ішник*, *п'ідст|р'ішниц'а* 'невеличкий дашок, приєднаний до фронтону', *заш|читок* 'трикутної площини, зашитої дошками, обмеженої з боків двосхилим дахом', *при|с'інки* 'дерев'яний

поміст уздовж хати, який укладали на винесеній поза стіну частині підвалини’, *п|ридашок* ‘невеликий дашок, приєднаний до фронтону’. Значення цих одиниць найчастіше мотивоване просторовими відношеннями, тобто розташуванням «***про-***», «***пере-***», «***о-***», «***під-***», «***за-***» щодо іншої частини споруди. Саме тому префікс у поєднанні із суфіксами (***-ок, -ник, -ниц'а***) тут виконує не лише формотворчу, а й конкретизувальну функцію. Подібні моделі особливо помітні також у назвах елементів їх конструкції, де фіксуємо назви на зразок *п’ідв’і|нечник* ‘балка поперечної стіни, на якій лежить платва поздовжньої стіни’, *п’ідл'і|ґарок* ‘довгий брус, що слугує основою її настилу’, *при|к’ізлина* ‘коротка кроква’. Отже, префіксально-суфіксальні утворення в бойківських говірках тяжіють насамперед до позначення локалізації та функційної співвіднесеності частин архітектурного об’єкта.

Менш продуктивним, проте виразним у словотвірній системі бойківських говірок є безафіксний спосіб. У досліджуваному матеріалі він представлений назвами *|путо, звйаз'* ‘верхня балка поперечної стіни, на якій лежить платва поздовжньої стіни’, *зв’ід* ‘дерев’яна конструкція даху без накриття’, *за|м’іт* ‘частина стіни між вікнами’. Такі утворення зазвичай постають унаслідок усічення мотивувальної основи або переходу дієслівної чи прикметникової основи в іменникову без додаткового афіксального оформлення. Їх нечисленність не зменшує їхнього значення для словотвірної характеристики говірок, оскільки саме такі форми нерідко засвідчують архаїчні риси діалектного словотвору. Подібну тенденцію спостерігаємо також у підгрупі назв будівельних матеріалів, де безафіксний спосіб репрезентований назвами *про|тес* ‘колода, тесана з двох боків’, *|поўйаз'* ‘невеликий сніпок, зв’язаний при корені, яким покривали хату’, *|потерт'* ‘грубе волокно, яке здобували в результаті обробки льону і конопель, та змішували з глиною’, а в підгрупі назв приміщень для домашніх тварин і птиці малопродуктивним безафіксним утворенням є *саж* ‘відгороджене місце в хліві для курей’. Такі назви важливі не лише як словотвірні факти, а й як свідчення збереження давніх моделей іменного творення в діалектному мовленні.

Окрему групу становлять назви, утворені способом семантичної деривації. У цьому разі нова номінація виникає без зміни формальної структури слова, але зі зміною або розширенням його значення. У бойківських говірках таким шляхом постали, зокрема, назви *к|вадрат* ‘будинок у формі квадрата’, *ко|зел* ‘один з двох брусів, з’єднані в горішній частині під кутом, на яких тримається дах’, *фар|тух* ‘невеликий дашок, приєднаний до фронтону’, *пйа|та, пле|че* ‘виступ крокви поза площину стіни, яким вона поєднується з верхньою платвою’. Семантична деривація виявляється продуктивною і в інших підгрупах будівельної лексики: у назвах малих архітектурних форм фіксуємо *|шапка* ‘дах оборога’, *жура|вел'* ‘підйомний механізм з жердиною для витягування води’, у назвах будівельних матеріалів – *ж|мен'а, |ручка* ‘невеликий сніпок, зв’язаний при корені’, *ол'і|вец'* ‘кругла рівномірно виточена колода’, у назвах частин будівель та деталей конструкції – *г|реб’ін'* ‘ребро двосхилого даху’, *ка|н'ук, зуб, ло|патка, |пишчок, гн'із|до* ‘тип з’єднання колод в берев’яних будівлях’, *|баба* ‘лежача частина димоходу на горищі’

Особливий інтерес становлять також словосполучення *чор|нобил'с'ка |хата, шев|ченк’іўс'ка |хата*, у яких найменування постає на основі вторинної асоціативної мотивації, пов’язаної з культурно-історичними уявленнями носіїв говірки. Усе це засвідчує, що семантичне переосмислення є не периферійним, а цілком активним способом поповнення бойківського номінативного фонду.

Малопродуктивним у досліджуваному матеріалі виявився префіксальний спосіб. Його репрезентують, зокрема, назви *п|рикозеў* ‘коротка кроква’, *п’ідтсо|ф’ім* ‘стеля, підбита тонкими дошками’, *на|т'ік* ‘утрамбована, вирівняна та помазана глиною нижнє покриття в приміщенні’. Обмеженість такого способу зумовлена тим, що він рідше використовується для творення іменникових назв конкретних предметів. Водночас у тих випадках, де він зафіксований, префікс чітко виконує локалізаційну або напрямну функцію, указуючи на положення реалії відносно іншого елемента конструкції.

Основоскладання в лексиці традиційного будівництва бойківських говірок також не належить до продуктивних. Композити функціюють у підгрупі назв будівельних матеріалів, де вони маркують нові або технічно спеціалізовані реалії. Матеріали фіксують такі композити, як *в’ітро|гон* ‘дошка, прибита до лав, щоб вітер не заривав покрівлю’, *|бл'ихлата*, *|ш’іферлата* ‘двобічна обтесана жердина, прибита до кроків, до якої кріпиться покрівля’, *газоб|лок* ‘штучний кам’яний блок, що має рівномірно розподілені сферичні пори’, *шлакоб|лок*‘будівельний матеріал (здебільшого кубічної форми), виготовлений зі шлакобетону’, *п’іноб|лок* ‘пористий блок, що виготовлений поєднанням цементу та піноутворювачів’. Подібні утворення демонструють поєднання двох

основ, одна з яких найчастіше вказує на матеріал, функцію або ознаку, а інша називає сам предмет.

Поряд з однослівними дериватами важливу роль у бойківських говірках відіграють аналітичні назви. Вони репрезентовані словосполуками різної структури, найчастіше атрибутивно-субстантивними або іменниково-прийменниковими. Серед них: *ˈхата ў зруб, ˈхата ў заˈм'іт, ˈхата ў стоўˈпи, ˈхата п'ід одˈним поˈбойем, ˈхата п'ід одˈним ˈдахом, ˈтипова ˈхата, муˈрована ˈхата, цегл'аˈна ˈхата, к'ібˈл'овиї вер'х, в'ідлиўˈна ˈдошка, бокоˈва с'т'іˈна, шчитоˈва с'т'іˈна*. Аналітична номінація особливо важлива тоді, коли для позначення реалії потрібно передати кілька диференційних ознак одночасно: спосіб спорудження, матеріал, форму, просторову ознаку чи функцію. Саме тому словосполучення у бойківських говірках становлять не випадковий периферійний елемент, а органічну частину словотвірної системи.

У назвах приміщень для домашніх тварин і птиці аналітична номінація представлена атрибутивними словосполученнями *ˈк'інс'ка сˈтайн'а, в'іўча сˈтайн'а, сˈвинс'к'иї ˈцарок, пац'уˈк'іў ˈцарок,* прийменниково-іменниковими формами *п'ід ˈзап'ічком, п'ім пˈрип'ічком*'. Для назв будівельних матеріалів характерні словосполучення *ˈсина ˈглина, ˈтесане ˈдериво, ˈл'енточна черепˈиц'а, папеˈровиї ˈш'іфер*. Таким чином, аналітична номінація в бойківських говірках виконує не допоміжну, а системотвірну функцію, особливо там, де необхідне точне поєднання кількох семантичних параметрів в одній назві.

Словотвірна структура назв тісно пов'язана з мотиваційними ознаками, що лежать в основі номінації. Як показують матеріали, мотиваторами для творення назв у бойківських говірках найчастіше виступають форма, матеріал, функція, спосіб спорудження, кількість рівнів, розташування та зовнішня схожість

Висновки. Проведене дослідження засвідчило, що словотвір назв у бойківських говірках становить цілісну й внутрішньо впорядковану систему, у якій поєднуються загальноукраїнські дериваційні моделі та локальні діалектні особливості. Установлено, що найпродуктивнішими способами творення назв є суфіксальний і префіксально-суфіксальний, оскільки саме вони найточніше передають ознаки денотата за формою, матеріалом, функцією, просторовим розташуванням чи способом спорудження. Афіксація виявилася основним механізмом творення назв у різних тематичних підгрупах, зокрема в назвах житлових і господарських приміщень, частин будівлі, будівельних матеріалів, процесів спорудження та назв виконавців будівельних робіт.

Водночас словотвірна система бойківських говірок не обмежується лише морфемним творенням. Важливе місце в ній посідає аналітична номінація, особливо в тих тематичних групах, де необхідно поєднати в одній назві кілька диференційних ознак. Атрибутивні словосполуки, описові конструкції та прийменниково-іменникові сполуки функціонують як повноцінний спосіб номінації, а в окремих випадках виявляються навіть продуктивнішими за однослівні назви. Менш активні способи, зокрема безафіксний, префіксальний, основоскладання та семантична деривація, хоч і не формують ядра системи, однак є важливими для характеристики діалектного словотвору, оскільки засвідчують його архаїчні риси, образність та здатність до вторинної номінації. Крім того, установлено, що в різних елксико-семантичних групах активізуються різні словотвірні моделі: у назвах житлових приміщень переважають аналітичні конструкції та суфіксація, у назвах процесів будівництва – дієслівні афіксальні моделі й словосполучення процесуального типу, а в назвах виконавців робіт – агентивні суфіксальні утворення.

Одержані результати дають змогу глибше зрозуміти специфіку бойківського мовного ареалу й можуть бути використані в подальших дослідженнях із діалектології, лексикології та ареальної дериватології.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аркушин Г.Л. Іменниковий словотвір західнополіського говору: Монографія. Луцьк: Вежа, 2004. 764 с.
2. Бевзенко С.П. До характеристики відмінностей у словотворі української діалектної мови. Мовознавство. 1975. № 3. С. 63–73.
3. Булик З. Словотвір бойківської музичної лексики. Українська діалектна морфологія. Київ, 1969. С. 47–51.
4. Булик З.В. Лексико-словотвірна будова бойківських і гуцульських назв музичного інструментарію. Культура і побут населення Українських Карпат: матеріали Респ. наук. конф. (Ужгород, 1972 р.) / Ужгородський державний університ. Ужгород, 1973. С. 216–223.
5. Волкай В. До вивчення іменникового словотвору в закарпатському діалекті. Науковий вісник Ужгородського університету: Серія «Філологія». Ужгород, 2004. Вип. 9. С. 27–29.
6. Дика Л.В. Словотвірні синоніми в говірках поліcько- середньонаддніпрянського порубіжжя. Вісник Луганського держ. пед. ун-ту ім. Т. Шевченка. 2001. №12 (44). С. 215–221

7. Дика Л.В. Суфіксальний словотвір іменників говірки села Любарці Бориспільського району Київської області. Волинь-Житомирщина. Історико- філологічний збірник з регіональних проблем, 2001. Вип. 6. С. 59–67.

8. Дика Л.В. Суфіксальний словотвір іменника в говірках полісько-середньонаддніпрянського порубіжжя: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Національна академія наук України, Інститут української мови. Київ: [б. в.], 2003. 19 с.

9. Захарків О. Діалектні відмінності у галузі словотвору. Вісник Львівського ордена Леніна державного університету ім. І. Франка. Серія філологічна. 1965. Вип. 3, с. 76–84.

10. Ковалик .І.І. Іменниковий словотвір села Бітля на Львівщині. Українська діалектна морфологія. К ., 1969. С. 57–62.

11. Німчук В.В. Спостереження над словотвором іменника в говірці села Довге Іршавського району (суфіксація). Наукові записки Ужгородського університету: Діалектологічний збірник. 1955. Т. 14. С. 169–192.

12. Покальчук В.Ф. Спостереження над суфіксальним творенням іменників у надсянських говірках на Волині. Українська діалектна морфологія. Київ. 1969. С. 52–57.

13. Сікорська З.С., Шарпило Б.А. Деякі закономірні риси системи словотворення іменників в українських говірках південно-східного мовного пограниччя. Мовознавство. 1970. № 3. С. 51–59.

14. Тищенко Т. Способи номінації у тваринницькій лексиці східноподільських говірок української мови. Філологічний часопис. 2016. Вип. 1 (7). С. 59–68.

15. Фанта О. Афіксальний іменниковий словотвір в українських говірках Закарпаття як предмет наукового дослідження. Науковий вісник Ужгородського університету: Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2010. Вип. 23. С. 79–84.

16. Харьківська О.В. Суфіксальний словотвір апелятивних іменників в українських говорах Закарпаття: дис. … канд. філол. наук : 10.02.01 / Ужгородський національний університет. Ужгород, 2015. 397 с.

17. Шумицька Г.В. Словотвір апелятивних іменників у північнолемківських говірках української мови: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Ужгородський національний університет. Ужгород, 2010. 19 с.

REFERENCES

1. Arkushyn H. (2004) Imennykovyi slovotvir zakhidnopoliskoho hovoru [Noun word formation of the Western Polesie dialect]: Monohrafiia. Lutsk: Vezha, 764. [in Ukrainian].

2. Bevzenko S. (1975) Do kharakterystyky vidminnostei u slovotvori ukrainskoi dialektnoi movy [To characterize differences in word formation of the Ukrainian dialect language]. Movoznavstvo. 3. 63–73. [in Ukrainian].

3. Bulyk Z. (1969) Slovotvir boikivskoi muzychnoi leksyky [Word formation of Boyko musical vocabulary]. Ukrainska dialektna morfolohiia. Kyiv. 47–51. [in Ukrainian].

4. Bulyk Z. (1973) Leksyko-slovotvirna budova boikivskykh i hutsulskykh nazv muzychnoho instrumentariiu [Lexical and word-formation structure of Boyko and Hutsul names of musical instruments]. Kultura i pobut naselennia Ukrainskykh Karpat: materialy Resp. nauk. konf. Uzhhorod: Uzhhorodskyi derzhavnyi universyt. 216–223. [in Ukrainian].

5. Volkai V. (2004) Do vyvchennia imennykovoho slovotvoru v zakarpatskomu dialekti [To the study of noun word formation in the Transcarpathian dialect]. Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu: Seriia «Filolohiia». 9. 27–29. [in Ukrainian].

6. Dyka L. (2001) Slovotvirni synonimy v hovirkakh polisko- serednonaddnipriankoho porubizhzhia [Word-forming synonyms in the dialects of the Polissya-Middle Dnieper borderland.]. Visnyk Luhanskoho derzh. ped. un-tu im. T. Shevchenka. 12 (44). 215–221. [in Ukrainian].

7. Dyka L. (2001) Sufiksalnyi slovotvir imennykiv hovirky sela Liubartsi Boryspilskoho raionu Kyivskoi oblasti [Suffix word formation of nouns of the dialect of the village of Lyubartsi, Boryspil district, Kyiv region]. Volyn-Zhytomyrshchyna. Istoryko- filolohichnyi zbirnyk z rehionalnykh problem. 6. 59–67. [in Ukrainian].

8. Dyka L. (2003) Sufiksalnyi slovotvir imennyka v hovirkakh polisko-serednonaddnipriankoho porubizhzhia [Suffixal word formation of a noun in the dialects of the Polissya-Middle Dnieper borderland]. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata filolohichnykh nauk. Kyiv. 19. [in Ukrainian].

9. Zakharkiv O. (1965) Dialektni vidminnosti u haluzi slovotvoru [Dialectal differences in word formation]. Visnyk Lvivskoho ordena Lenina derzhavnoho universytetu im. I. Franka. Seriia filolohichna. 3. 76–84. [in Ukrainian].

10. Kovalyk I. (1969) Imennykovyi slovotvir sela Bitlia na Lvivshchyni [A noun phrase for the village of Bitlya in the Lviv region]. Ukrainska dialektna morfolohiia. Kyiv. 57–62. [in Ukrainian].

11. Nimchuk V. (1955) Sposterezhennia nad slovotvorom imennyka v hovirtsi sela Dovhe Irshavskoho raionu (sufiksatsiia) [Observations on the word formation of a noun in the dialect of the village of Dovhe, Irshava district (suffixation)]. Naukovi zapysky Uzhhorodskoho universytetu: Dialektolohichnyi zbirnyk. 14. 169–192. [in Ukrainian].

12. Pokalchuk V. (1969) Sposterezhennia nad sufiksalnym tvorenniam imennykiv u nadsianskykh hovirkakh na Volyni [Observations on the suffixal formation of nouns in the Nadsyan dialects of Volyn]. Ukrainska dialektna morfolohiia. Kyiv. 52–57. [in Ukrainian].

13. Sikorska Z., Sharpylo B. (1970) Deiaki zakonomirni rysy systemy slovotvorennia imennykiv v ukrainskykh hovirkakh pivdenno-skhidnoho movnoho pohranychchia [Some regular features of the word-formation system of nouns in the Ukrainian dialects of the southeastern linguistic borderland]. Movoznavstvo. 3. 51–59. [in Ukrainian].

14. Tyshchenko T. (2016) Sposoby nominatsii u tvarynnytskii leksytsi skhidnopodilskykh hovirok ukrainskoi movy [Methods of nomination in the livestock vocabulary of Eastern Podolia dialects of the Ukrainian language]. Filolohichnyi chasopys. 1 (7). 59–68. [in Ukrainian].

15. Fanta O. (2010) Afiksalnyi imennykovyi slovotvir v ukrainskykh hovirkakh Zakarpattia yak predmet naukovoho doslidzhennia [Affixal noun word formation in Ukrainian dialects of Transcarpathia as a subject of scientific research]. Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu: Seriia: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii. 23. 79–84. [in Ukrainian].

16. Kharkivska O. (2015) Sufiksalnyi slovotvir apeliatyvnykh imennykiv v ukrainskykh hovorakh Zakarpattia [Suffixal word formation of appellative nouns in the Ukrainian dialects of Transcarpathia]. Dys. … kand. filol. nauk. Uzhhorod. 397. [in Ukrainian].

17. Shumytska H. (2010) Slovotvir apeliatyvnykh imennykiv u pivnichnolemkivskykh hovirkakh ukrainskoi movy [Word formation of appellative nouns in the Northern Lemko dialects of the Ukrainian language]. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata filolohichnykh nauk. Uzhhorod. 19. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 81'272:316.772.4:[005.334.008](477)(045)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-48

Оксана ЧОРНОУС,
orcid.org/ 0000-0001-8770-8869
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри мовної підготовки
Донецького державного університету внутрішніх справ
(Кропивницький, Україна) trollly@ukr.net

ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ РИЗИКИ В ПРОФЕСІЙНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

У статті здійснено комплексний аналіз лінгвокультурних ризиків у професійній комунікації в міжнародному середовищі, що набуло особливої актуальності в умовах глобалізації та євроінтеграції України. Автором обґрунтовано, що національно-культурні коди, укорінені в мовну свідомість, у кризові періоди можуть ставати джерелом прихованих ризиків, які впливають на ефективність міжнародної співпраці. У роботі докладно розглянуто теоретичні підходи до вивчення впливу культури на комунікацію, зокрема крізь призму теорії культурних вимірів. Акцентовано на таких параметрах, як маскулінність / фемінність та індивідуалізм / колективізм, що визначають специфіку добору мовних засобів та рівень емоційності висловлювань.

Окрему увагу приділено трансформації національних символів та архетипів в українському дискурсі під впливом війни. Доведено, що слова з виразним національним забарвленням, які органічно сприймаються в межах внутрішнього контексту, у міжнародних проєктах можуть інтерпретуватися як надмірна патетика або політична упередженість. Досліджено ризики, пов'язані з високим рівнем ввічливості та непрямої комунікації українців, що може призводити до неоднозначного трактування відмов іноземними партнерами.

Виявлено негативний вплив залишків радянського адміністративного дискурсу та канцелярської мови на сучасну ділову комунікацію. Проаналізовано проблему недостатнього володіння нормами сучасної української літературної мови, особливо в контексті використання новітніх термінів, які ще не мають усталених українських відповідників. У роботі описано сфери професійної діяльності за рівнем лінгвокультурного ризику та запропоновано практичні механізми їх мінімізації. Наголошено, що усвідомлення та вчасна корекція лінгвокультурних ризиків є критично важливою умовою підвищення конкурентоспроможності українських фахівців на світовій арені.

Ключові слова: *лінгвокультурні ризики, професійна комунікація, національно-культурний код, взаємодія, мова.*

Oksana CHORNOUS,
orcid.org/0000-0001-8770-8869
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Language Training
Donetsk State University of Internal Affairs
(Kropyvnytskyi, Ukraine) trollly@ukr.net

LINGUOCULTURAL RISKS IN PROFESSIONAL COMMUNICATION

The article provides a comprehensive analysis of linguocultural risks in professional communication within an international environment, which has become particularly relevant in the context of globalization and Ukraine's European integration processes. The author argues that national-cultural codes, deeply rooted in linguistic consciousness, can become a source of hidden risks during periods of crisis, significantly impacting the effectiveness of international cooperation. The study thoroughly examines theoretical approaches to the influence of culture on communication, specifically through the lens of cultural dimensions theory. Emphasis is placed on parameters such as masculinity/femininity and individualism/collectivism, which determine the choice of linguistic means and the level of emotional intensity in discourse.

Special attention is paid to the transformation of national symbols and archetypes in Ukrainian discourse under the influence of the war. It is proven that words with distinct national coloring, which are perceived naturally within the domestic context, may be interpreted in international projects as excessive pathos or political bias. The study investigates the risks associated with the high level of politeness and indirect communication typical of Ukrainians, which often leads to ambiguous interpretations of refusals by foreign partners.

The research identifies the negative impact of remnants of Soviet administrative discourse and bureaucratic clichés on modern business communication. The problem of insufficient mastery of the norms of the modern Ukrainian literary language is analyzed, especially concerning the use of new terms that do not yet have established Ukrainian equivalents. The author classifies professional spheres by the level of linguocultural risk and proposes practical mechanisms for their minimization. It is emphasized that the awareness and timely correction of linguocultural risks are critical conditions for increasing the competitiveness of Ukrainian specialists in the global arena. This research contributes to a deeper

understanding of how linguistic nuances shape professional relationships and offers a roadmap for professionals to navigate the complexities of multicultural dialogue in a rapidly changing world.

Key words: *linguocultural risks, professional communication, national-cultural code, interaction, language.*

Постановка проблеми. Упродовж останніх років значно активізувалася міжнародна професійна комунікація, яка розгортається в складних умовах глобалізації, євроінтеграційних процесів України, гібридних загроз, модернізації та поглиблення напрямів взаємодії в бізнесі, дипломатії, юриспруденції, політиці тощо. На цьому тлі особливої значущості набувають національно-культурні коди, які настільки глибоко вкорінені в мовну свідомість учасників комунікації, що можуть перетворитися на джерело прихованих ризиків. Спектр останніх коливається від незначних непорозумінь та зниження ефективності співпраці до гострих конфліктів, які практично унеможливлюють будь-які контакти між представниками різних культур. Особливо нагальною означена проблема постала в українському контексті з 2022 року, коли в суспільстві різко посилилися негативні тенденції, збільшилася емоційність, критичність висловлювань не лише в приватному спілкуванні, а й у професійних ситуаціях за участі міжнародних партнерів. Таке недостатнє усвідомлення лінгвокультурних ризиків українськими фахівцями, на нашу думку, може спричинити зниження їх конкурентоспроможності на міжнародній арені, що й зумовлює актуальність вивчення цієї теми та розроблення практичних механізмів мінімізації виявлених ризиків.

Аналіз досліджень. Різні аспекти професійної комунікації висвітлені в наукових розвідках Л. Воят, К. Дмитренко, В. Сошинської, Л. Філюк та ін. Проблеми міжкультурної взаємодії досліджували В. Аксьонова, В. Бойчук, О. Максимович, В. Манакін, І. М'язова, І. Фецко та ін. Комунікативну лінгвістику докладно описано в роботах Ф. Бацевича, О. Селіванової, М. Пентилюк. Не лишаються поза увагою науковців й питання комунікативних перешкод, бар'єрів у спілкуванні (М. Козирєв, Г. Лещук, В. Жмайлов, А. Орел). Водночас лінгвокультурні ризики в професійній комунікації потребують подальшого дослідження.

Метою статті є аналіз лінгвокультурних ризиків в професійній комунікації в міжнародному середовищі, окреслення їхніх джерел та шляхів мінімізації таких ризиків. Для реалізації поставленої мети вважаємо за необхідне виконати такі завдання: 1) проаналізувати теоретичні підходи до вивчення впливу культури на комунікацію та визначити їх релевантність для професійного дискурсу; 2) виявити та описати основні джерела лінгвокультурних ризиків у професійній комунікації; 3) проілюструвати прояви таких ризиків на прикладах з різних професійних сфер та визначити потенційний рівні залежно від галузі; 4) визначити можливі шляхи мінімізації лінгвокультурних ризиків.

Виклад основного матеріалу. У 1980 році науковій спільноті було презентовано теорію культурних вимірів, що описувала національні культурні особливості та пояснювала, як саме культура суспільства впливає на цінності її представників (Hofstede, 2011: 7). З-поміж основних показників, виокремлених Г. Гофстедом, привертають увагу маскулінність і фемінність, які визначають, зокрема, мінімальну чи максимальну емоційну диференціацію між статями, орієнтацію на силу чи співчуття до слабшого. Істотним для пропонованого дослідження вважаємо також критерій «індивідуалізм – колективізм», що виявляються через домінування власної думки, пріоритетність «Я» або, навпаки, колективного «ми». Ці параметри мають значущість для пояснення відмінностей у доборі та інтерпретації мовних засобів у професійній комунікації в разі залучення представників різних культур. Теорія Г. Гофстеде послугувала підґрунтям для подальших наукових досліджень і дістала розвиток та уточнення, зокрема в працях «Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business» (Trompenaars & Hampden-Turner, 1997), «Individualism: A Valid and Important Dimension of Cultural Differences Between Nations» (Schimmack et al., 2005) тощо.

Означені аспекти також набули належного висвітлення в українській науці. Насамперед вважаємо за необхідне звернутися до висновків О. Домніч, яка зазначає, що в мовній свідомості представників певної національно-лінгвокультурної спільноти, у її мові та культурі фіксуються національно-культурні коди (Домніч, 2019: 50–51). Вони виявляються в дискурсі й становлять собою унікальну інформацію, що репрезентує національні символи, стереотипи, архетипи, завдяки яким з'являється можливість ідентифікувати ту чи ту спільноту, розкрити особливості її світогляду, світосприйняття та світобачення. У цьому контексті стає цілком очевидним, чому таке явище, як патріотизм, набуває відмінних обрисів у різних спільнотах: в одних розуміння

патріотизму пов'язують з політикою, в інших – з географією батьківщини, а в деяких патріотизм має незначну вагу або й загалом сприймається негативно. Українці, на відміну від інших, асоціюють патріотизм з любов'ю до рідної землі, мови й традицій, а через тривалу боротьбу за незалежність – з національною єдністю, захистом, волонтерством (Бевз, 2024: 154–155). Сильний патріотичний, етичний та емоційно-оцінний компонент часто відбивається на професійній комунікації, що помітно у формулюваннях з 2014 року й особливо посилюється після початку повномасштабного вторгнення. Прикладом можуть послугувати слова з виразним національним забарвленням, як-от *зрада, героїзм, свобода, ворог, свої / чужі*, здатні активізуватися навіть у нейтральному контексті ділової комунікації: «…розмова про мужність і героїзм в ім'я свободи, незалежності та демократичного розвитку нашої держави» у листі МОН № 1/9-412 від 13 серпня 2014 року «Про проведення Уроків мужності» (Про проведення, 2014), «…Ворог регулярно проводить інформаційні операції в мережі…» у дописі пресслужби Рівненської ОДА на сайті від 21 травня 2024 року (Від імені, 2024). Якщо в українських реаліях такі конструкції та додаткове навантаження сприймаються органічно, то в міжнародних проєктах вони можуть бути потрактовані як надмірна патетика, політична упередженість, а в поєднанні з емоційним стилем комунікації, який в українців переважає над нейтральним (відкрита демонстрація почуттів та емоцій) (Лозінська, 2025: 4), може стати причиною ескалації конфлікту чи загострення суперечностей.

Ще один ризик вбачаємо у високому рівні ввічливості та непрямої комунікації, що властиві українцям. У науковій спільноті превалює думка, що український мовленнєвий етикет – це сформована історично система усталених формул ввічливості, що віддзеркалює специфіку мовної свідомості народу та ключові риси його ментальності, зокрема доброзичливість, толерантність, щирість, приязність та ввічливість (Мельничук, 2005: 15). Зазначені характеристики переносяться й на вітчизняну ділову культуру та детермінують схильність українців до непрямої відмови, пом'якшення критики, уникнення категоричного «ні», що узгоджується з теорією позитивної та негативної ввічливості П. Браун та С. Левінсона (Brown & Levinson, 1987). Так, на заміну прямолінійному твердженню *«Це неможливо»* постають конструкції на кшталт *«Це буде досить складно», «Можливо, варто ще обміркувати», «Такий підхід потребує ще уточнення»* тощо: «…Тому що очевидно, що на травень це досить складно буде зробити, можливо, осінь була би кращим періодом, наприклад…» (Стенограма, 2022). У таких випадках ввічливість регулює процес спілкування та сприяє «створенню гармонійних і доброзичливих взаємин засобами мови» (Болотнікова, 2019: 65). Однак під час комунікації з іноземними партнерами вона виконуватиме роль дестабілізаційного чинника, адже співрозмовники можуть розтлумачити таку непряму відмову як згоду або принаймні невизначеність. У професійній комунікації це може спричиняти появу таких ризиків, як порушення остаточних термінів виконання завдань, зниження їхньої якості, втрата лояльності з боку партнерів, хибне розуміння зобов'язань.

Крім названих вище, певні ризики вбачаємо у впливі радянського адміністративного дискурсу. Ідеться про бюрократичні штампи, канцеляризми, якими широко послуговувалися в радянський час для реалізації маніпулятивного імперського наративу. Такі фрагменти спорадично фіксуються й досі. Прикладом можуть послугувати мовні інструменти, які використовувалися за часів СРСР для утвердження колоніалізму: лексема *возз'єднання* та похідні застосовувалися для створення уявлення про історичну єдність народів, прикметники *братній, братерський* – для опису відносин між ними як родинних та обов'язкових, *великий* – для підкреслення вищості тощо (Ясакова, 2023: 163, 176–177). Сьогодні деякі з них уже набули нового значення, що вимагає від фахівців уважності в разі вживання в тому чи тому контексті: так, іменник *возз'єднання* фіксується як компонент юридичного терміну «возз'єднання сім'ї», де вказує на спосіб збереження єдності родини (Термін «Возз'єднання сім'ї», б. д.), саме тому, наприклад, у твердженні «У державі вдосконалено процедуру возз'єднання сім'ї для реалізації прав громадян» його використано цілком умотивовано. Також ґрунтовного аналізу потребують узвичаєні з радянської доби в офіційній комунікації конструкції, які колись вказували на масштаб успіху: *ударна праця, колосальний успіх, подальший розквіт* тощо (Каганов, 2012: 268). Комунікація з використанням таких лексем надає зайвої урочистості, видається нещирою, що може створювати труднощі в спілкуванні з іноземними партнерами.

Ще одним аспектом, який потребує уваги, є недостатній рівень володіння нормами сучасної української літературної мови та обмежена мовленнєва практика учасників комунікації. Непоодинокими є випадки, коли фахівці, використовуючи ті чи ті терміни галузі, почуваються

невпевнено через нестачу лінгвістичних знань або необізнаність про зміни в орфографії, морфології тощо. Найбільші труднощі виникають з тими мовними одиницями, які були запозичені відносно нещодавно, тож перевірити їхнє написання або наголошування, особливості відмінювання за допомогою відповідних термінологічних словників доволі непросто. Як приклад, можемо навести низку термінів без усталених українських відповідників: *кетфішинг* (англ. catfishing) – вид онлайн-шахрайства у юриспруденції; *газлайтинг* (англ. gaslighting) – форма насильства у психології; *слатшеймінг* (англ. slut-shaming) – критика та осуд жінок у сфері гендеру; *босинг* (англ. boss) – різновид цькування в трудових відносинах. Стосовно деяких із них лише нещодавно було порушено питання про формування наукової дефініції та закріплення в нормативно-правових актах. До таких належать *сталкінг* та *босинг*, на змістове наповнення та специфіку функціонування яких звернули увагу члени Національної асоціації адвокатів України (Поняття сталкінгу, 2025; Кохан, 2023). У зв'язку з юридичною невизначеністю постає інша проблема – правильне тлумачення того чи того поняття та донесення його змісту до респондента. У ситуаціях повсякденної професійної комунікації фахівець може скористатися описом, порівнянням, ілюстрацією прикладом для роз'яснення, однак в екстрених випадках недостатнє володіння літературною мовою та обмежені навички оперування термінологією можуть спричинити непорозуміння, юридичні помилки, втрату точності. Спостерігаються також випадки, коли фахівці перемикаються на суржик у критичних ситуаціях, відчуваючи нестачу знань норм сучасної української літературної мови.

До основних також уналежнюємо ризики через лінгвокультурні лакуни та невідповідність концептів. Наприклад, концепти *договір / угода*, *відповідальність*, *терміновість*, *конфіденційність* мають різні глибинні культурні смисли в українській та західній культурах: наприклад, українське «домовилися» часто не набуває юридичного значення, оскільки домовленості мають бути належним чином оформлені, що надаватиме їм юридично зобов'язувального характеру. Такі розбіжності можуть призводити до непорозумінь та конфліктів із партнерами-представниками інших культур.

Насамкінець окреслимо ризики, пов'язані з інформаційною агресією. Упродовж останніх років у професійному середовищі посилилася чутливість до слів-маркерів *зрада, пропаганда, колабораціонізм* тощо, тож будь-які неоднозначні формулювання можуть сприйматися як нелояльність. Це спричинятиме втрату співробітників, поширення токсичної атмосфери в колективі.

В аспекті означеної проблеми вважаємо за необхідне звернути увагу на те, що, на нашу думку, сфери діяльності істотно різняться за рівнем лінгвокультурного ризику в українському контексті. Так, припускаємо, що високий рівень ризику можливий у таких сферах, як дипломатія, юриспруденція, освіта, політична діяльність тощо. Їм властиві аксіологічна маркованість, патетика, а також непряма відмова. Середній рівень ризику можливий для медицини, державної служби, у яких посилюються такі ризики, як канцеляризми, лакуни, надмірна емоційна забарвленість. Помірний ризик можливий у логістиці, фінансах тощо, де можливі труднощі через термінологічні розбіжності, суржик тощо. Низький рівень можна спостерігати у вузько спеціалізованих технічних сферах, де фахівці володіють англійською мовою, тож відчувають менше культурне навантаження.

Для мінімізації ризиків вважаємо за необхідне запроваджувати навчання з міжкультурної комунікації, що передбачає вивчення власного культурного коду, а також специфіки культурного простору партнерів. Також може бути корисним розроблення корпоративних глосаріїв та інструкцій, наприклад, з нейтральних формулювань відмов. Крім того, доцільними можуть бути тренінги з лінгвокультурології, де можна ґрунтовніше дізнатися про англійську, німецьку тощо ділову культури, інтеграція модуля міжкультурної комунікації в програми підвищення кваліфікації для фахівців. Можливе також використання нейтральних професійних шаблонів у комунікації, наприклад, електронне листування, які зменшують емоційне навантаження. Окреме місце належить застосуванню штучного інтелекту, зокрема для контролю нейтральності тексту.

Висновки. Лінгвокультурні ризики в професійній комунікації зумовлені глибоким впливом національно-культурних кодів на мовну свідомість. Сьогодні ці коди значно активізувалися, що може спричиняти суттєві непорозуміння з міжнародними партнерами, заважати ефективній співпраці. З-поміж потенційних джерел конфліктів на особливу увагу заслуговують такі, як розбіжності в культурних вимірах, надмірна ввічливість, вплив деяких радянських штампів тощо. Зниження окреслених ризиків можливе за умови впровадження системних заходів, спрямованих на підвищення рівня мовної культури, навчання фахівців, розроблення внутрішніх стандартів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бевз Т. Патріотизм як соціокультурний феномен: досвід різних країн і український історіографічний вимір. *Українознавство.* 2024. Вип. 4. С. 152–171. https://doi.org/10.17721/2413-7065.4(93).2024.317569

2. Болотнікова А. П. Комунікативно-прагматична категорія ввічливості й поняття соціальної та психологічної дистанції. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія.* 2019. Вип. 38. Т. 2. С. 63–65.

3. Від імені МОН надсилають фейкові листи щодо збору даних школярів для реєстру призовників. Рівненська обласна державна адміністрація. URL: https://www.rv.gov.ua/news/vid-imeni-mon-nadsylaiut-feikovi-lysty-shchodo-zboru-danykh-shkoliariv-dlia-reiestru-pryzovnykiv (дата звернення: 16.04.2026).

4. Домніч О. Національно-культурний код у лінгвістичній парадигмі знання. *Мовні і концептуальні картини світу.* 2019. Вип. 66. Т. 2. С. 42–55.

5. Каганов Ю. О. Радянський мовний дискурс: політико-ідеологічні особливості та протидія. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету.* 2012. Вип. 32(1). С. 267–272.

6. Кохан Н. Босинг до працівника: алгоритм дій для його доведення та можливість притягнути керівника до відповідальності. Вища школа адвокатури НААУ. URL: https://www.hsa.org.ua/blog/bosing-do-pracivnika-algoritm-dii-dlia-iogo-dovedennia-ta-mozlivist-pritiagnuti-kerivnika-do-vidpovidalnosti (дата звернення: 16.04.2026).

7. Лозінська Л. Д. Застосування моделей Хофстеде та Тромпенаарса в українському консалтингу. *Економіка та суспільство.* 2025. Вип. 77. https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-77-2

8. Мельничук О. М. Український мовленнєвий етикет : синтаксично-стилістичний аспект: автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.02.01. Чернівці, 2005. 22 с.

9. Поняття сталкінгу має бути юридично визначеним, – Комітет НААУ. Національна асоціація адвокатів України. URL: https://unba.org.ua/news/9913-ponyattya-stalkingu-mae-buti-yuridichno-viznachenim-komitet-naau.html (дата звернення: 16.04.2026).

10. Про проведення Уроків мужності: лист Міністерства освіти і науки України № 1/9-412 від 13 серпня 2014 року. URL: https://mon.gov.ua/npa/pro-provedennya-urokiv-muzhnosti (дата звернення: 16.04.2026).

11. Стенограма засідання Комітету 08.02.2022. Комітет з питань зовнішньої політики та міжпарламентського співробітництва. URL: https://komzak.rada.gov.ua/news/Zasidaniy_komit/Stenogramy/74102.html (дата звернення: 16.04.2026).

12. Термін «Возз'єднання сім'ї». Термінологія законодавства / Законодавство України. Офіційний вебпортал парламенту України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/term/4670:8731 (дата звернення: 16.04.2026).

13. Ясакова Н. Радянський колоніалізм, українська лексикографія і функціювання прикметників. *Соціальне у мові та мова в соціумі*: монографія на пошану доктора філологічних наук, професора Лариси Масенко. Київ : НаУКМА, 2023. С. 134–180.

14. Brown P., Levinson S. C. Politeness: Some universals in language. Cambridge University Press, 1987. 345 p.

15. Hofstede G. Dimensionalizing cultures: The Hofstede model in context. *Online Readings in Psychology and Culture.* 2011. Vol. 2(1). https://doi.org/10.9707/2307-0919.1014

16. Schimmack U., Oishi S., Diener E. Individualism: A valid and important dimension of cultural differences between nations. *Personality and Social Psychology Review.* 2005. Vol. 9(1). P. 17–31. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0901_2

REFERENCES

1. Bevz, T. (2024). Patriotyzhm yak sotsiokulturnyi fenomen: dosvid riznykh krain i ukrainskyi istoriohrafichnyi vymir [Patriotism as a sociocultural phenomenon: Experience of different countries and Ukrainian historiographical dimension]. *Ukrainoznavstvo*, 4, 152–171. https://doi.org/10.17721/2413-7065.4(93).2024.317569 [in Ukrainian].

2. Bolotnikova, A. P. (2019). Komunikatyvno-prahmatychna katehoriia vvishlyvosti i poniattia sotsialnoi ta psykholohichnoi dystantsii [Communicative-pragmatic category of politeness and concept of social and psychological distance]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriia: Filolohiia*, 38(2), 63–65. [in Ukrainian].

3. Rivne Regional State Administration. (2024, May 21). *Vid imeni MON nadsylaiut feikovi lysty shchodo zboru danykh shkoliariv dlia reiestru pryzovnykiv* [On behalf of the MES, fake letters are sent regarding the collection of students' data for the conscript register]. https://www.rv.gov.ua/news/vid-imeni-mon-nadsylaiut-feikovi-lysty-shchodo-zboru-danykh-shkoliariv-dlia-reiestru-pryzovnykiv [in Ukrainian].

4. Domnich, O. (2019). Natsionalno-kulturnyi kod u linhvistychnii paradyhmi znannia [National-cultural code in the paradigm of modern linguistic studies]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*, 66(2), 42–55. [in Ukrainian].

5. Kahanov, Yu. O. (2012). Radianskyi movnyi dyskurs: polityko-ideolohichni osoblyvosti ta protydiia [Soviet linguistic discourse: Political-ideological features and opposition]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*, 32(1), 267–272. [in Ukrainian].

6. Kokhan, N. (2023). *Bosynh do pratsivnyka: alhorytm dii dlia yoho dovedennia ta mozhlyvist prytiahnuty kerivnyka do vidpovidalnosti* [Bossing against an employee: An algorithm of actions for its proof and the possibility of holding the manager accountable]. Vysshcha shkola advokatury NAAU. https://www.hsa.org.ua/blog/bosing-do-pracivnika-algoritm-dii-dlia-iogo-dovedennia-ta-mozlivist-pritiagnuti-kerivnika-do-vidpovidalnosti [in Ukrainian].

7. Lozinska, L. D. (2025). Zastosuvannia modelei Khofstede ta Trompenaarsa v ukrainskomu konsaltynhu [Application of Hofstede and Trompenaars models in ukrainian consulting]. *Ekonomika ta suspilstvo*, 77. https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-77-2 [in Ukrainian].

8. Ukrainian National Bar Association. (2025, January 29). *Poniattia stalkinhu maie buty yurydychno vyznachenym, – Komitet NAAU* [The concept of stalking must be legally defined, – UNBA Committee]. https://unba.org.ua/news/9913-ponyattya-stalkingu-mae-buti-yuridichno-viznachenim-komitet-naau.html [in Ukrainian].

9. Melnychuk, O. M. (2005). *Ukrainskyi movlennievyi etyket: syntaksychno-stylistychnyi aspekt* [Ukrainian speech etiquette: Syntactic and stylistic aspect] [Author's abstract of Candidate of Science dissertation, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University]. [in Ukrainian].

10. Ministry of Education and Science of Ukraine. (2014, August 13). *Pro provedennia Urokiv muzhnosti: Lyst MON No. 1/9-412* [On holding Lessons of Courage: MES Letter No. 1/9-412]. https://mon.gov.ua/npa/pro-provedennya-urokiv-muzhnosti [in Ukrainian].

11. Komitet z pytan zovnishnoi polityky ta mizhparlamentskoho spivrobitnytstva. (2022, February 08). *STENOHRAMA zasidannia Komitetu z pytan zovnishnoi polityky ta mizhparlamentskoho spivrobitnytstva* [TRANSCRIPT of the meeting of the Committee on Foreign Policy and Interparliamentary Cooperation]. https://komzak.rada.gov.ua/news/Zasidaniy_komit/Stenogramy/74102.html [in Ukrainian].

12. Termin "Vozziednannia simii" [The term "Family Reunification"]. (n.d.). In *Terminolohiia zakonodavstva / Zakonodavstvo Ukrainy*. Ofitsiinyi vebportal parlamentu Ukrainy. https://zakon.rada.gov.ua/laws/term/4670:8731 [in Ukrainian].

13. Yasakova, N. (2023). Radianskyi kolonializm, ukrainska leksykohrafiia i funktsionuvannia prykmetnykiv [Soviet colonialism, Ukrainian lexicography and the functioning of adjectives]. In *Sotsialne u movi ta mova v sotsiumi: monohrafiia na poshanu doktora filolohichnykh nauk, profesora Larysy Masenko* (pp. 134–180). NaUKMA. [in Ukrainian].

14. Brown, P., & Levinson, S. C. (1987). *Politeness: Some universals in language*. Cambridge University Press.

15. Hofstede, G. (2011). Dimensionalizing cultures: The Hofstede model in context. *Online Readings in Psychology and Culture*, 2(1). https://doi.org/10.9707/2307-0919.1014

16. Schimmack, U., Oishi, S., & Diener, E. (2005). Individualism: A valid and important dimension of cultural differences between nations. *Personality and Social Psychology Review*, 9(1), 17–31. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0901_2

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 745/749:75:72.012(477)"18–19"
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-49

Євген ШИШИГІН,
orcid.org/0009-0005-6813-6224
аспірант кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) y.shyshyhin.asp@kubg.edu.ua

Іван БРАТУСЬ,
orcid.org/0000-0002-8747-2611
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) i.bratus@kubg.edu.ua

Юрій СИВИРИН,
orcid.org/0009-0004-7287-7757
викладач кафедри рисунка
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна) Sivirin.yuriy@gmail.com

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ ЕПОХИ МОДЕРНУ В ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ВІТКЕВИЧА Й АМВРОСІЯ ЖДАХИ

Статтю присвячено формуванню національних стилів Польщі та України наприкінці XIX – на початку XX сторіччя у творчості Станіслава Віткевича й Амвросія Ждахи та їх послідовників. Зважаючи на ідеї руху «Мистецтва та ремесла» в Англії та Віденських майстерень в Австрії розглянуто складові стилістики архітектури й умеблювання Підгалля в епоху модерну. Останні спиралися на підвалини слов'янської спадщини означеного регіону в межах руху «Молода Польща», починаючи від кінця XIX століття. Осмислено специфічні художньо-образні риси інтер'єрів й наповнення творами декоративно-ужиткового мистецтва будівель, запроєктованих у Закопанському стилі С. Віткевичем протягом 1891–1914 рр. та його послідовників впродовж 1910-х – 1930-х рр. на території етнічних Польщі, Західної України, Білорусі й Литви. Зокрема, низки вілл та гостьових будинків, садиб, будинків, гірського притулку, залізничної станції (вокзалу), санаторію, каплиць, монастиря; курортних вілл. Розглянуто концепцію С. Віткевича про об'єднання роз'єднаних земель Польщі періоду модерну за стилетворчим принципом у мистецтві й архітектурі, надалі осмислених у тому числі в творчості українських представників артистичної спільноти. Зосереджено увагу на художньому дереворізьбленні як засадничому елементу програми відродження народного зодчества, іконостасів, храмового начиння, гужового транспорту, сницарського умеблювання в народному стилі. Прослідковано формування стилістики інтер'єрів архітектурних споруд та їх наповнення в Українському стилі в творчості Амвросія Ждахи близько 1919 року. А саме – різьблених сволоків і божників, меблів (буфетів, скринь, мисників, бамбетелей, крісел з елементами текстильного декору, стільців), кахляних печей, керамічного і фарфоро-фаянсового посуду тощо, проєкти яких зберігаються у колекції Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві.

Ключові слова: *архітектура, скульптура, стиль, композиція, декоративно-прикладне мистецтво, дереворізьблення, етнодизайн, проєкти, розпис, орнамент, Амвросій Ждаха, модерн, художня культура.*

Yevhen SHYSHYHIN,
orcid.org/0009-0005-6813-6224
Postgraduate student at the Fine Arts Department
Borys Grynchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) y.shyshyhin.asp@kubg.edu.ua

Ivan BRATUS,
orcid.org/0000-0002-8747-2611
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Fine Arts
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) i.bratus@kubg.edu.ua

Yuriy SIVYRIN,
orcid.org/0009-0004-7287-7757
Lecturer at the Department of Drawing
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) Sivirin.yuriy@gmail.com

FORMATION OF NATIONAL STYLES OF THE MODERN ERA IN THE WORK OF STANISLAV VITKEVICH AND AMVROSIY ZHDAKHA

The article is devoted to the formation of national styles of Poland and Ukraine in the late 19th – early 20th centuries in the work of Stanisław Witkiewicz and Amvrosi Zhdaha and their followers. Taking into account the ideas of the Arts and Crafts movement in England and the Vienna Workshops in Austria, the components of the architectural and furnishing styles of Podhale in the Art Nouveau era are considered. The latter were based on the foundations of the Slavic heritage of the region within the Young Poland movement starting from the end of the 19th century. The specific artistic and figurative features of the interiors and the filling with works of decorative and applied art of buildings designed in the Zakopane style by S. Witkiewicz during 1891–1914 and his followers during the 1910s – 1930s on the territory of ethnic Poland, Western Ukraine, Belarus and Lithuania are analyzed. In particular, a number of villas and guest houses, estates, houses, a mountain shelter, a railway station (train station), a sanatorium, chapels, a monastery; resort villas. The concept of S. Witkiewicz about the unification of the disunited lands of Poland during the Art Nouveau period according to the style-forming principle in art and architecture, which was later realized, including in the work of Ukrainian representatives of the artistic community, is considered. Attention is focused on artistic woodcarving as a fundamental element of the program of the revival of folk architecture, iconostases, temple utensils, horse-drawn transport, and folk-style furniture. The formation of the stylistics of the interiors of architectural structures and their filling in the Ukrainian style in the work of Amvrosy Zhdakha around 1919 is traced. Namely, various chests and chests of drawers, furniture (sideboards, chests, basins, armchairs with elements of textile decor, chairs), tiled stoves, ceramic and porcelain-faience dishes, etc., the designs of which are stored in the collection of the State Scientific Architectural and Construction Library named after M. Zabolotny in Kyiv.

Key words: *Architecture, Sculpture, Style, Composition, Decorative and Applied Arts, Woodcarving, Ethnodesign, Projects, Painting, Ornament, Amvrosy Zhdakha, Modern, Artistic Culture.*

Постановка проблеми. Формування концепції стилетворчості Українського стилю у надбанні Амвросія Ждахи (1855, Ізмаїл – 1927, Одеса) донедавна не було досліджене під кутом зору зв'язку зі спадщиною Станіслава Віткевича (1851, с. Пошавша на Жемайтії, тепер землі Литви – 1915, с. Ловран на Опатійській Рів'єрі, нині терени Хорватії) та розробкою останнім ідей загальнопольського національного Закопанського стилю часів роз'єднання польських земель в епоху модерну.

Однак, при уважному розгляді стає зрозумілим зв'язок і певна спадкоємність ідей означених виразників польського та українського національного руху в мистецтві й архітектурі кінця XIX – початку XX сторіч та їх місія у межах загальноєвропейських тенденцій обстоювання незалежності народів.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання Закопанського стилю, який на початку XX сторіччя інколи іменували Закоп'янським, розглядали польські, білоруські, литовські, українські вчені. Приміром, Т. Яблонська, Р. Афтаназі, С. Гіршель, Є. Обст, Ю. Бірюльов, Х. Харчук зверталися до означеної проблематики під призмою розвитку окремих тенденцій у межах певних польських воєводств. Зокрема земель Підгалля поблизу Закопане, Брестськолитовського, Новогродського; Гродненського повіту, архітектурних

візій Львівщини, насамперед курорту Трускавця тощо (*Jabłońska, 2019: 1–240; Hirszel, 1923; Aftanazy, 1992; Obst, 1910: 95–130; Архітектура, 2008: 1–720; Харчук, 2008: 1–209*).

Натомість, починаючи з праць князя Всеволода Кармазина-Каковського 1978 року в українському мистецтвознавчому просторі почали приділяти увагу питанням джерел інспірацій творчості Амвросія Ждахи (*Кармазин-Каковський, 1978: 27–32*). Так, 1996 р. В. Яцюк намагався розкрити основи творчого методу останнього у межах каталогу виставки, виданого в Очакові (*Український, 1996: 5*).

2008 р. згадувала вказаного митця у зв'язку з Одеською художньою школою та захопленням Михайла Жука і його оточення мистецтвом «Молодої Польщі» й відповідними стилізаціями О. Школьна (*Школьна, 2008: 1–265*). 2009 р. була розроблена енциклопедична стаття про А. Ждаху очаківською краєзнавицею Г. Крикун (*Крикун, 2009: 473*). Витоків творчої мови означеного художника й проєктанта торкалася у своїй статті, присвяченій Одеському художньому інституту 1920-х рр., В. Солодова (*Солодова, 2010: С. 45–49*).

Наразі низку даних про Український стиль в творчості Амвросія Андрійовича містить неоприлюднений архів Г. Крикун (*Цифровий, 2025*) та архів Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві (*Архів, 2024*).

Виклад основного тексту дослідження. Розробляючи на загальнонаціональних засадах стиль архітектурної забудови з різьбленими елементами, автохтонний для Підгалля, представник польських художніх кіл кінця XIX – початку XX сторіччя Станіслав Віткевич у межах руху «Молодої Польщі», частково наслідуючи ідеї об'єднань європейських митців «Мистецтва та ремесел» і «Віденських майстерень» намагався проєктувати одразу і комплекс наповнення інтер'єрів таких споруд (*Рис. 1 і 2*) (*Jabłońska, 2019: 1–240; Hirszel, 1923; Aftanazy, 1992; Obst, 1910: 95–130; Архітектура, 2008: 1–720; Харчук, 2008: 1–209*).

Враховуючи, що зазвичай культурна ідентичність населення виявляється через кераміку і текстиль, він вводив такі елементи в протодизайн середовища. Однак ключовою особливістю стилю, завдяки якому він упродовж 1891–1914 рр. хотів консолідувати розрізнені польські території, переділені між кількома країнами, стало дереворізьблення, здавна притаманне Закопанському краю, звідки була запозичена й однойменна назва.

Опрацьовуючи великі архітектурні форми вілл, садиб, культових і громадських споруд штибу лікарень та вокзалів, майстер цікавився й малими

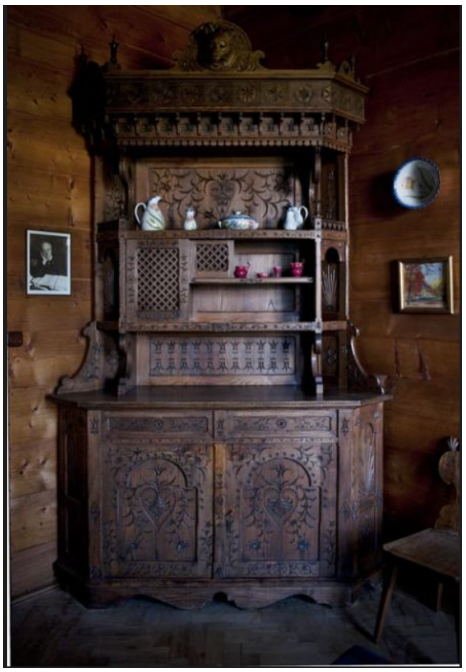


Рис. 1, 2. С. Віткевич. Проєкт кухонного буфету, стола та стільців і буфету з віталіні від гарнітуру «Вілли під піхтами» в Закопянському стилі. Автор: Казимєж Сєчка, 1898 р. Приватна власність. Фото Міхала Корта з сайту: https://culture.pl/ru.gallery/stanislav-vitkevich-sozdatel-zakopanskogo-stilya-galereya

архітектурними формами – зокрема колодязями, капличками, санчатами. Особливий інтерес для нього складали взірці автохтонного сницарства – виконання іконостасів, меблів з керамічними, тонкокерамічними, металевими та тканими аксесуарами, декоративних елементів інтер'єру.

Однаково цінними антуражними предметами для Станіслава Віткевича були вівтарі, свічники, чаші, креденси (шафи-буфети універсального призначення), полиці, а також скрині, платяні шафи, кухонні буфети зі скульптурними елементами декору, комплекти меблів для застіль і сидіння.

Розробляючи комплексні пропольські проєкти в Закопанському стилі, архітектор і художник наповнював інтер'єри кавовими, чайними формами з металу, кераміки і фаянсу, предметами столових сервізів штибу сільничок, масничок, соусників, вершківниць, черпаків, тарілок (*Рис. 3, 4*). Окремо автор приділяв увагу дрібним прикрасам штибу брелоків, брошок, проєктував за вимогами синтезу мистецтв і серветки з фіранками.

Рис. 3. С. Віткевич. Проєкт предметів в Закопанському стилі з кавового та чайного сервізів. Виробник: Фаянсовий завод Юзефа Недзвецького і Ко в Дембниках, бл. 1902 року, приватна колекція». Фото Міхала Корта з сайту: https://culture.pl/ru.gallery/stanislav-vitkevich-sozdatel-zakopanskogo-stilya-galereya

Ідеї С. Віткевича на початку XX сторіччя широко застосовувались при проєктуванні споруд курортних зон окремих етнічних територій України. Зокрема, Трускавця. Захоплювалися ідеями архітектора і художника й українські митці різних територій, котрі замість польського в такий же синтетичний спосіб намагалися створити власний український стиль.

Ключовою особистістю, котра захоплена думкою про «всеукраїнське змислення» О. Сластьона, планувала розробити абетку нового вітчизняного стилю, став А. Ждаха, що мав пієтет і до східноукраїнських, й до західноукраїнських мистецьких форм (*Цифровий, 2025*), через те, що мешкав у різний час на різних етнічних територіях України (Одещина, Кам'янець-Подільщина тощо) (*Архів, 2024*).

Рис. 4. С. Віткевич, проєкт крісла з вітальні Вілли Колиба. Автор: Войцех Бжега, 1902–1903. З колекції Музея закопанського стилю імені Станіслава Віткевича, філія Татрівського музею в Закопане. Фото Міхала Корта з сайту: https://culture.pl/ru.gallery/stanislav-vitkevich-sozdatel-zakopanskogo-stilya-galereya

Вже після смерті С. Віткевича 1915 року, наприкінці 1910-х майстру, після розробки проєктів іконостасів та українських хат, вдалося виконати начерки серії інтер'єрів, починаючи з комплексу вітальні-світлиці з відповідним комплексом меблів й антуражних елементів у межах єдиного стилю. Джерела інспірацій останнього, як і в його польського колеги, були зорієнтовані на слов'янське минуле часів Київської Русі (на базі романіки) й Великого князівства Литовського (ренесанс), а також пізніших проявів бароко часів України – козацької держави.

Оскільки А. Ждаха відштовхувався від комплексного протодизайну С. Віткевича, що помітно за проєктуванням п'єців печей, а також типології меблів, він розробив низку близьких за функцією предметів. А саме – шаф, сервантів, буфетів, етажерок, ослонів, стільців, наборів кріселок і бенкеток, лав-бомбетелів, скринь (*Рис. 5*).

При цьому доповнив їх комодами, трюмо, ширмами, столовими, письмовими і ломберними столами, полицями, м'якими куточками з гірками, бамбетелями (лавами-ліжками або диванами з розсувними елементами), етюдниками-мольбертами, палітрами фарб, ємностями для зберігання нот, різьбленими, часто фігуративними консолями. Останні він сполучав з ансамблями розпису

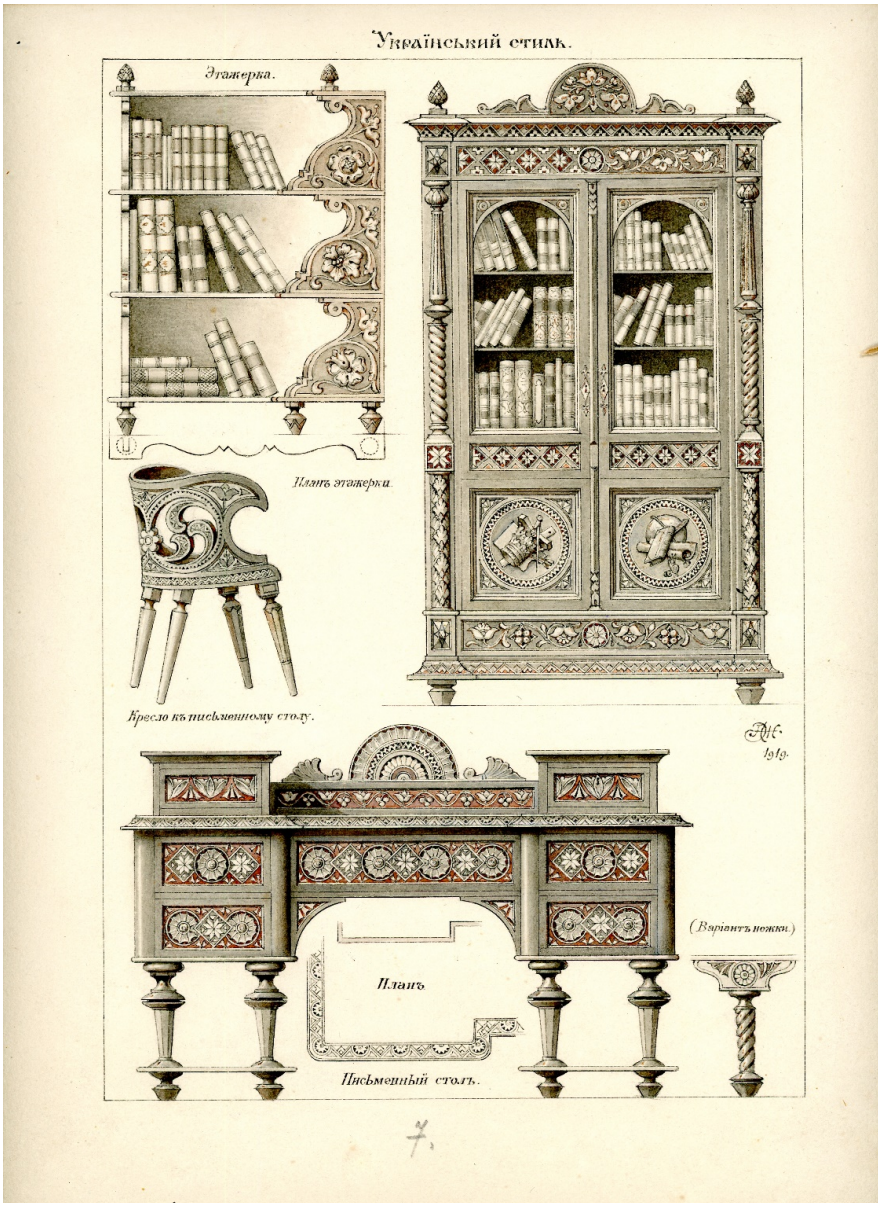


Рис. 5. А. Ждаха. Папір, проєкт меблів кабінету або вітальні з етажеркою, шафою, кріселком та письмовим столом для кольорового друку з позолотою, Архів ДНАББ ім. В. Заболотного. Альбом №8, арк. 7

приміщень, у тому числі сволоків, й антуражних предметів керамічного і фаянсового посуду, а також порцелянових сподок з чашками (*Рис. 6*).

Висновки. Отже, ідеї Закопанського стилю заплідніли великі території колишнього Великого князівства Литовського, де певна стильова спорідненість ідей провозвісників національного відродження на територіях етнічних Польщі, Білорусі, Литви, України межі кінця XIX – початку XX сторіччя, була укорінена у спільній ментальній і культурній ідентичності представників перелічених країн Європи, що сягала пізнього Середньовіччя й раннього Нового часу.

У цьому сенсі творчість С. Віткевича й А. Ждахи набула особливого значення в часи так званого національного романтизму і дала поштовх для розвитку ідей розвитку народного, декоративно-прикладного мистецтва й етнодизайну початку XX – початку XXI сторіч, актуальних і до сьогодні. Різницею стилетворчих пошуків в Польщі у межах Закопанського стилю й вітчизняного Українського стилю на прикладах відомих проєктів стала більша близькість перших до гірських, австрійських, достатньо строгих форм меблів й декорування переважно темних порід дерева досить графічними, ще більш темними, переважно рослинними мотивами.

До прикладу, С. Віткевич наприкінці 1890-х – у 1900-х роках обігрував давньогрецьку форму стільця-клісмоса, а припасовував до зна-

Рис. 6. А. Ждаха. Папір, проєкт меблів вітальні з буфетом для посуду, шафою, стільцями і консолями-вішаками для кольорового друку з позолотою, Архів ДНАББ ім. В. Заболотного. Альбом №8, арк. 2

чних за розміром форм, виявляючи їх текстуру, мотиви орнаменту дрібних дерев'яних ложок краю. Натомість меблі й антуражні елементи оформлення інтер'єрів у проєктах Амвросія Ждахи близько 1919 року виконані на світлих породах дерева, без виявлення текстур різних порід деревини.

В розробках останнього прослідковується взорування у меблях для сидіння на курульні крісла римсько-візантійського періоду, право сидіння на яких мали представники середньовічних магістратів (ідея самоврядування). Проєктам А. Ждахи також було притаманне поєднання геометричних і геометризованих мотивів (з перевагою перших), увага здебільшого зосереджувалася на ажурних прорізних елементах декору, традиційних формах меблів для спання різних регіонів України (бамбетелі), зберігання одягу (скрині), й елементах декору в стилістиці Задунайського козацтва (подушки-цукерки з мотивами, близькими тюркері).

Замість скульптурних маскаронів тварин в увінчанні шаф і буфетів спостерігається введення

бюстів Т. Шевченка, П. Чубинського, рельєфів з книгою, глобусом, сувоєм, скульптурних образів українців у традиційних народних строях, протом півня, коня,. Навіть у формах керамічного та фарфоро-фаянсового посуду А. Ждаха шукав фасонів, близьких до середньовічних братин, фляг, молочників, котрі доповнював в інтер'єрах елементами барокового орнаменту, спираючись художню культуру і традицію часів попереднього національного відродження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архів Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві. 2024.
2. Архітектура Львова: Час і стилі. XIII–XXI ст. / М. Бевз, Ю. Бірюльов, Ю. Богданова, В. Дідик, У. Іваночко, Т. Клименюк та інші. Львів : Центр Європи, 2008. 720 с.
3. Кармазин-Каковський В. Амвросій Ждаха – мистець історичного малярства (1885–1927). Нотатки з мистецтва. Філадельфія: ОМУ, 1978. № 18. С. 27–32. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=notatky%2Dz%2Dmystetstva%2F1978%2D18 (дата звернення: 20.07.2025).
4. Крикун Г. Ф. Ждаха Амвросій Андрійович: [біогр. довідка]. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2009. Т. 9: Е–Ж. С. 473. URL: https://esu.com.ua/article-18950 (дата звернення: 20.07.2025).
5. Солодова В. Творче оточення А. Ждахи в Одеському художньому інституті у 1920-ті рр. *Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею*. 2010. №8. С. 45–49.
6. Український артист-маляр Амвросій Ждаха: Каталог виставки (Державний музей Т. Г. Шевченка в Києві) / вступ. стаття Володимира Яцюка. Очаків, 1996. С. 5.
7. Харчук Х. Архітектура курортної забудови Трускавця XIX – першої половини XX ст.: монографія. Львів, 2008. 209 с.
8. Цифровий архів Галини Федорівни Крикун, м. Очаків, 2025.
9. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука (перша половина XX століття): дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист.; Ольга Володимирівна Школьна, Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2008. 265 с.: іл.
10. Aftanazy R., Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczpospolitej, województwa brzeskolitewskie, nowogrodzkie, T. 2, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992. URL: https://bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/35282/edition/38256?search=bWV0YWRhdGFzZWFyY2g_YWN0aW9uPUFkdmFuY2VkU2VhcmNoQWN0aW9uJnR5cGU9LTMmdmFsMT1DcmVhdG9yOiUyMkFmdGFuYXp5JTJDK1JvbWFuKygxOTE0JUUyJTgwJTkzMjAwNCklMjImaXBwPTI1 (дата звернення: 05.03.2026).
11. Hirszel S. Z. Przyczynki do monografii pow. Grodzieńskiego. Grodno : Grodziński Oddz. Pol. Tow. Krajozn, 1923. [s. n.].
12. Jablońska Teresa. Styl Zakopiański. Lisko : Bosz, 2019. 240 s.: il.
13. Obst J. Nasze dwory wiejskie. *Kwartalnik Litewski*. 1910, t. 3. S. 95–130.

REFERENCES

1. Arkhiv Derzhavnoi naukovoi arkhitekturno-budivelnoi biblioteky im. M. Zabolotnoho v m. Kyievi (2024) [*Departmental archive of the State Scientific Architectural and Construction Library named after M. Zabolotny in Kyiv*] [in Ukrainian].
2. Arkhitektura Lvova: Chas i styli. XIII–XXI st. / M. Bevz, Yu. Biriulov, Yu. Bohdanova, V. Didyk, U. Ivanochko, T. Klymeniuk ta inshi [*Architecture of Lviv: Time and Styles. XIII–XXI centuries. / M. Bevz, Yu. Biryulyov, Yu. Bogdanova, V. Didyk, U. Ivanochko, T. Klymenyuk and others*] (2008). Lviv : Tsentr Yevropy. 720 s. [in Ukrainian].
3. Karmazyn-Kakovskyi V. (1978). Amvrosii Zhdakha – mystets istorychnoho maliarstva (1885–1927) [*Amvrosy Zhdakha – an artist of historical painting (1885–1927)*]. Notatky z mystetstva. Filadelfiia: OMU. № 18. S. 27–32. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=notatky%2Dz%2Dmystetstva%2F1978%2D18 (data zvernennia: 20.07.2025) [in Ukrainian].
4. Krykun H. F. (2009). Zhdakha Amvrosii Andriiovych: [biohr. dovidka] [*Zhdakha Amvrosy Andriyovych: [biogr. reference*]]. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy. Kyiv, 2009. T. 9: E–Zh. S. 473. URL: https://esu.com.ua/article-18950 (data zvernennia: 20.07.2025) [in Ukrainian].
5. Solodova V. (2009). Tvorche otochennia A. Zhdakhy v Odeskomu khudozhnomu instytuti u 1920-ti rr. [*The creative environment of A. Zhdakha at the Odessa Art* Institute in the 1920s]. Visnyk Odeskoho istoryko-kraieznavchoho muzeiu. №8. [Bez sutsilnoyi pahinatsii]] 45-49 [in Ukrainian].
6. Ukrainskyi artyst-maliar Amvrosii Zhdakha (1996): Kataloh vystavky (Derzhavnyi muzei T. H. Shevchenka v Kyievi) / vstup. stattia Volodymyra Yatsiuka [*Ukrainian artist-painter Amvrosy Zhdakha (1996): Exhibition catalog (T. G. Shevchenko State Museum in Kyiv) / introduction. article by Volodymyr Yatsyuk*]. Ochakiv, 5. [in Ukrainian].
7. Kharchuk Kh. (2008). Arkhitektura kurortnoi zabudovy Truskavtsia XIX – pershoi polovyny XX st.: monohrafiia [*Architecture of resort development of Truskavets XIX – first half of XX centuries: monograph*]. Lviv. 209 s. [in Ukrainian].
8. Tsyfrovyi arkhiv Halyny Fedorivny Krykun, m. Ochakiv (2025) [*Digital archive of Halyna Fedorivna Krykun, Ochakiv* [in Ukrainian].

9. Shkolna O. V. (2008). Tvorchist i mystetsko-pedahohichna diialnist Mykhaila Zhuka (persha polovyna XX stolittia): dys. na zdob. nauk. stup. kand. myst.; Olha Volodymyrivna Shkolna, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv [*Creativity and artistic and pedagogical activities of Mykhailo Zhuk (first half of the 20th century): diss. on of science stupa Ph.D. art*]. Lviv, 265 p.: il. [in Ukrainian].

10. Aftanazy R. (1992). Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczpospolitej, województwa brzeskolitewskie, nowogrodzkie, T. 2, Wrocław, Warszawa, Kraków. URL: https://bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/35282/edition/38256?search=bWV0YWRhdGFzZWFyY2g_YWN0aW9uPUFkdmFuY2VkU2VhcmNoQWN0aW9uJnR5cGU9LTMmdmFsMT1DcmVhdG9yOiUyMkFmdGFuYXp5JTJDK1JvbWFuKygxOTE0JUUyJTgwJTkzMjAwNCklMjImaXBwPTI1 (data zvernennia: 05.03.2026) [in Polish].

11. Hirszel S. Z. (1923). Przyczynki do monografii pow. Grodzieńskiego. Grodno : Grodziński Oddz. Pol. Tow. Krajozn. [s. n.] [in Polish].

12. Jablońska Teresa (2019). Styl Zakopiański. Lisko : Bosz. 240 s.: il. [in Polish].

13. Obst J. (1910). Nasze dwory wiejskie. Kwartalnik Litewski. T. 3. S. 95–130 [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Іван СВЯСТИН
КООПЕРАТИВНИЙ РУХ ЯК ІНСТРУМЕНТ ГРОМАДЯНСЬКОГО ВИХОВАННЯ
ТА СУСПІЛЬНОЇ САМООРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНЦІВ У СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ
НА ПОЧАТКУ ХХ СТ. **4**

Олександр ТОМЧУК
ПОЗА СТАТУТОМ: КАПЕЛАНИ-ВОЛОНТЕРИ І НОВА ЕТИКА ВІЙНИ **9**

Віктор ШОСТАК
СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ УПРАВЛІННЯ І КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ НІМЕЧЧИНИ:
КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА І ЗНАКОВІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРОЄКТИ **19**

Владислав ЯШИН
ЦЕРКОВНО-АДМІНІСТРАТИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ АРХІЄПИСКОПА
ВАСИЛЯ (БОГДАШЕВСЬКОГО) У РОКИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ **26**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Наталія ЛУПАК, Тетяна СОЛОНИНКА, Лариса МАРКЕВИЧ
ЕВОЛЮЦІЯ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ У ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯХ:
ВІД МОДЕРНУ ДО ПОСТМОДЕРНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ **33**

Ігор ЛУЦЕНКО, Антон КОВАЧ, Аттіла КОПРИВА
РОЛЬ РИСУНКА, ЖИВОПИСУ ТА КОМПОЗИЦІЇ У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ **43**

Ірина МАЛИНІНА, Наталія ЧЄН, Алла МАЛИНІНА
РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У РОЗВИТКУ АНІМАЦІЙНОГО ДИЗАЙНУ
І ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ МУЛЬТИМЕДІЙНОЇ СФЕРИ **51**

Яна МАМЧЕНКО, Наталія ОСТАПЕНКО, Тетяна СТРУМІНСЬКА
ФОРМУВАННЯ КОЛОРИСТИЧНОЇ СТРУКТУРИ ОДЯГУ ВІЙСЬКОВИХ ЛЬОТЧИКІВ
У СИСТЕМІ СУЧАСНОГО ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ **57**

Оксана МЕЛЬНИК, Ярослав МИЦЮК
ВІЗУАЛЬНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
У КОНТЕКСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ **67**

Іван НИКОРОВИЧ
ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
ТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ (НА ПРИКЛАДІ НАРОДНОГО
ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОГО АНСАМБЛЮ НАРОДНОГО ТАНЦЮ «ПОЛУНИЧКА») **74**

Віталій ОСТАЩЕНКО, Романа МОТИЛЬ
ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ ЯК ПРОСТІР ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
РЕЛІГІЙНОЇ СИМВОЛІКИ **83**

Роман ПЕТРІВ
ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ **90**

Володимир ПИЛИПІВ, Тетяна БОРИСОВА, Олена АЛІКСІЙЧУК
ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА ІННОВАЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ **96**

Оксана ПІДДУБНА, Анатолій МАКСИМЧУК
СУЧАСНІ ЖИВОПИСНІ ТЕХНІКИ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ:
СИМБІОЗ ТРАДИЦІЙ І ТЕХНОЛОГІЙ **104**

Олександр ПЛАХОТНЮК, Дмитро ТОПОРКОВ, Олег КУЗИК
УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ ПЕРФОРМАТИВНОЇ ОНТОЛОГІЇ:
РЕФЛЕКСІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ ТА МІЖДИСЦИПЛІНАРНА СИНЕРГІЯ **114**

Олександр ПЛОХОТНЮК, Марина ЯКУБОВСЬКА
СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ВИКОНАВСТВА НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ
В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ **121**

Світлана ПОРОЖНА
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕНТ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ:
ТЕНДЕНЦІЇ, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ **128**

Павло САЛИГА
ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ ЕТНОГРАФІЧНОГО КАРТУВАННЯ
У ДИЗАЙНІ ДОСВІДУ КОРИСТУВАННЯ **139**

Ліра СЕНЕГА
ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКА КОЛЕКЦІЯ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО: ФОРМУВАННЯ, СКЛАД ТА СУЧАСНИЙ СТАН **147**

Орест СИДІР, Наталія НАЗАРІЙ
ЖАНРИ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ В РЕПЕРТУАРІ ТЕАТРУ ТОВАРИСТВА «РУСЬКА БЕСІДА» **155**

Анна СОТНІКОВА
СЕМАНТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТРІО
В ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ **163**

Валерій СТРІЛЕЦЬ
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО ФОРМОТВОРЕННЯ МЕБЛІВ
ЕПОХИ КЛАСИЦИЗМУ Й АМПІРУ (СЕР. XVIII – 1 ПОЛ. XIX СТ.) **172**

Юлія ТАРАНЕНКО, Наталя КРИВУНЬ
СИНТЕЗ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ:
БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА СТРАТЕГІЯ ІНТЕГРАЦІЇ ВІДЕОПРОЕКЦІЙ
У СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР **180**

Максим ТЕРЕХОВ, Василь КАРПІВ
РЕСТАВРАЦІЯ ТА ПРОТИАВАРІЙНІ ЗАХОДИ НА ФАСАДІ БУДІВЛІ
«GRAND HOTEL» У МІСТІ ЛЬВОВІ **186**

Руслана ТКАЧЕНКО, Марія АНТОНОВИЧ-НОВІКОВА
ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ЦИФРОВОМУ ПРОСТОРІ
СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ **194**

Софія ФІЛІППОВА
КАРНАВАЛЬНЕ ТА САКРАЛЬНЕ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОПЕРИ XVIII–XIX СТОЛІТЬ **200**

Ігор БУРЧАК, Анатолій СУБІН, Вікторія ХРЕНОВА
ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ 3D-ДРУКУ В ІННОВАЦІЙНОМУ ПРОДУКТОВОМУ
ДИЗАЙНІ НА ПІДПРИЄМСТВАХ УКРАЇНИ **206**

Валерія ШАЛЬ
СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ РЕЛІГІЙНИХ ОБРАЗІВ У МОТЕТАХ XX СТОЛІТТЯ:
«TOTENTANZ» ГУҐО ДІСТЛЕРА **215**

Василь ШПАК, Ольга ШПАК
ОБРАЗНІСТЬ ТА СИМВОЛІКА УКРАЇНСЬКОГО ЕКСЛІБРИСА **223**

Оксана ШПЕТНА
ТЕТРАХОРДИ ЯК СТРУКТУРНИЙ ПРИНЦИП У СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТАХ
АНТОНІО ВІВАЛЬДІ **232**

Boya YUAN, Nataliia SKLIARENKO
MODEL OF TRANSFORMING TRADITIONAL CULTURAL SYMBOLS INTO DYNAMIC
VISUAL IMAGES IN THE DESIGN OF MUSEUM MOBILE APPLICATION INTERFACES **241**

Юе ЦЗЯМІН
ЖАНР ПІСНІ В КИТАЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ
ЯК ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИЙ ФЕНОМЕН:
ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ **251**

Андрій ЯЦЕЛЕНКО, Руслан КУНДИС
СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З ХОРЕОГРАФІЇ
В КЛАСИЧНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ **256**

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Надія ПАВЛЮК
ФУНКЦІОНАЛЬНА БАГАТОВИМІРНІСТЬ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ
У ПРОЗІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО **263**

Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ
ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ ТА СМЕРТІ В ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ «ДЗЯДИ»
АДАМА МІЦКЕВИЧА І «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ **270**

Діана ПІДБУРТНА-КОСТІВ
ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ МІГРАЦІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ **277**

Світлана ПІЛІШЕК, Ольга РУДОМАН
СЕМАНТИКО-КОМУНІКАТИВНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЛЕКСИЧНОЇ
КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ
ПРОФЕСІЙНОГО СПРЯМУВАННЯ **286**

Ліліана ПРОКОПЕНКО, Оксана КОСІНОВА
ГРАФІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ СУЧАСНОГО МОВОЗНАВЧОГО
НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОГО ТЕКСТУ **295**

Inna REDKA
EMOTIVENESS OF ENGLISH BLACKOUT POEMS **302**

Світлана СОПІЛЬНЯК, Ганна ЧІТАК
ПЕРСЬКІ ТА ТУРЕЦЬКІ ЕТИКЕТНІ МОВЛЕННЄВІ СТЕРЕОТИПИ ВІТАННЯ:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ **309**

Оксана СТЕЦЕНКО
МОВНІ ЗАСОБИ МАНІПУЛЯТИВНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ АГЕНТІВ
В ЕКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ **316**

Mykola TYSHCHENKO, Olena KOVALIOVA
THE PEDAGOGICAL FRAMEWORK OF USING HACKATHONS IN ENGLISH
FOR IT (ESP) INSTRUCTION **323**

Катерина УСАЧОВА, Ігор РОМАНОВ
ПОНЯТТЯ САМОПЛАГІАТУ: ПРАВОВИЙ, ТЕРМІНОЗНАВЧИЙ,
ТЕКСТОВИЙ АСПЕКТИ **330**

Ірина ФЕСЕНКО
БІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС ЯК КЛЮЧ ДО ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСІЯ ЧУГУЯ **338**

Ольга ХАРЛАН, Ганна АЛЕКСАНДРОВА, Ганна ТАБАКОВА
ОБРАЗ ЛОНДОНА В РОМАНІ РОБЕРТА ҐАЛБРЕЙТА «КУВАЛА ЗОЗУЛЯ» **342**

Galyna TSAPRO
WORK, BURNOUT, AND EMOTIONAL BALANCE
IN WOMEN-CENTRED FICTION **349**

Оксана ЧАГАН
СПОСОБИ СЛОВОТВОРЕННЯ НАЗВ ТРАДИЦІЙНОГО СІЛЬСЬКОГО БУДІВНИЦТВА
В БОЙКІВСЬКИХ ГОВІРКАХ **355**

Оксана ЧОРНОУС
ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ РИЗИКИ В ПРОФЕСІЙНІЙ КОМУНІКАЦІЇ **363**

Євген ШИШИГІН, Іван БРАТУСЬ, Юрій СИВИРИН
ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ СТИЛІВ ЕПОХИ МОДЕРНУ
В ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ВІТКЕВИЧА Й АМВРОСІЯ ЖДАХИ **369**

CONTENTS

HISTORY

Ivan SVYASTYN
THE COOPERATIVE MOVEMENT AS A TOOL OF CIVIC EDUCATION AND SOCIAL SELF-ORGANIZATION OF UKRAINIANS IN EASTERN GALICIA IN THE EARLY 20TH CENTURY **4**

Alexander TOMCHUK
OUTSIDE THE STATUTE: VOLUNTEER CHAPLAINS AND THE NEW ETHICS OF WAR **9**

Viktor SHOSTAK
SOCIOCULTURAL FEATURES OF MANAGEMENT AND CULTURAL POLICY IN GERMANY: CULTURAL HERITAGE AND SOCIOCULTURAL PROJECTS **19**

Vladyslav YASHYN
CHURCH AND ADMINISTRATIVE ACTIVITIES OF ARCHBISHOP VASYL (BOGDASHEVSKY) DURING THE FIRST WORLD WAR **26**

ART STUDIES

Nataliya LUPAK, Tetiana SOLONYNKA, Larisa MARKEVICH
EVOLUTION OF CONTEMPORARY DANCE IN THE XXTH–XXI ST CENTURIES: FROM MODERN TO POSTMODERN CHOREOGRAPHY **33**

Ihor LUTSENKO, Anton KOVACH, Attila KOPRIVA
THE ROLE OF DRAWING, PAINTING, AND COMPOSITION IN CREATING THE ARTISTIC IMAGE **43**

Iryna MALININA, Nataliya CHYEN, Alla MALININA
THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE DEVELOPMENT OF ANIMATION DESIGN AND THE TRAINING OF MULTIMEDIA SPECIALISTS **51**

Yana MAMCHENKO, Nataliia OSTAPENKO, Tetiana STRUMINSKA
FORMATION OF THE COLORISTIC STRUCTURE OF MILITARY PILOTS' CLOTHING IN THE SYSTEM OF CONTEMPORARY DESIGN **57**

Oksana MELNYK, Yaroslav MYTSIUK
DESIGN OF VISUAL IDENTITY OF TOURIST AND CULTURAL TOURISM OBJECTS OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF REGIONAL IDENTITY REPRESENTATION **67**

Ivan NYKOROVYCH
ISSUES OF CREATIVE COLLABORATION BETWEEN THE DANCE ACCOMPANIST AND THE CHOREOGRAPHER IN CHOREOGRAPHY CLASSES (CASE STUDY OF THE «POLUNYCHKA» NATIONAL CHILDREN AND YOUTH FOLK DANCE ENSEMBLE) **74**

Vitaliy OSTASHCHENKO, Romana MOTYL
VISUAL CULTURE IN SCIENCE FICTION AS A SPACE FOR INTERPRETING RELIGIOUS SYMBOLISM **83**

Roman PETRIV
TRANSFORMATION OF THE ARTISTIC REPRESENTATION OF CULTURAL HERITAGE OBJECTS IN THE CONDITIONS OF DIGITALIZATION **90**

Volodymyr PYLYPIV, Tetiana BORYSOVA, Olena ALIKSIICHUK
THE IMPACT OF GLOBALIZATION ON INNOVATIVE TRANSFORMATIONS OF UKRAINIAN CULTURE **96**

Oksana PIDDUBNA, Anatolii MAKSYMCHUK
MODERN PAINTING TECHNIQUES IN THE DIGITAL ENVIRONMENT: A SYMBIOSIS OF TRADITIONS AND TECHNOLOGIES **104**

Oleksandr PLAKHOTNYUK, Dmytro TOPORKOV, Oleh KUZYK
UKRAINIAN DANCE IN THE SPACE OF CONTEMPORARY PERFORMATIVE ONTOLOGY:
REFLECTION OF TRAUMATIC EXPERIENCE AND INTERDISCIPLINARY SYNERGY..... **114**

Oleksandr PLOKHOTNIUK, Maryna YAKUBOVSKA
SPECIFICITIES OF THE DEVELOPMENT OF PERFORMANCE ON PERCUSSION
INSTRUMENTS IN UKRAINE AT THE MODERN STAGE..... **121**

Svitlana POROZHNA
CULTURAL AND ARTISTIC CONTENT ON UKRAINIAN TELEVISION:
TRENDS, CHALLENGES AND DEVELOPMENT PROSPECTS..... **128**

Pavlo SALYGA
USING THE ETHNOGRAPHIC MAPPING METHOD
IN USER EXPERIENCE DESIGN..... **139**

Lira SENEHA
THE ANCIENT EGYPTIAN COLLECTION OF THE VASYL KRYCHEVSKY POLTAVA
LOCAL LORE MUSEUM: FORMATION, COMPOSITION AND CURRENT STATE..... **147**

Orest SYDIR, Nataliia NAZARII
GENRES OF ACADEMIC MUSIC IN THE REPERTOIRE OF THE THEATRE
OF THE SOCIETY «RUSKA BESIDA»..... **155**

Anna SOTNIKOVA
SEMANTIC TRANSFORMATION OF THE INSTRUMENTAL TRIO GENRE
IN THE WORK OF FRENCH COMPOSERS..... **163**

Valerii STRILETS
TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC FORM-MAKING IN FURNITURE
OF THE CLASSICISM AND EMPIRE PERIODS (MID-18TH – FIRST HALF
OF THE 19TH CENTURY)..... **172**

Yuliia TARANENKO, Natalia KRYVUN
THE SYNTHESIS OF CHOREOGRAPHY AND DIGITAL TECHNOLOGIES:
A CHOREOGRAPHIC STRATEGY FOR INTEGRATING VIDEO PROJECTIONS
INTO THE STAGE SPACE..... **180**

Maksym TEREKHOV, Vasyl KARPIV
RESTORATION AND EMERGENCY STABILIZATION MEASURES
ON THE FAÇADE OF THE "GRAND HOTEL" BUILDING IN THE CITY OF LVIV..... **186**

Ruslana TKACHENKO, Mariia ANTONOVYCH-NOVIKOVA
THE TRANSFORMATION OF FEMALE REPRESENTATIONS IN THE DIGITAL SPACE
OF CONTEMPORARY CULTURE..... **194**

Sofiia FILIPPOVA
CARNIVAL AND SACRED IN THE CULTURAL DIMENSION OF EUROPEAN OPERA
OF THE 18TH–19TH CENTURIES..... **200**

Ihor BURCHAK, Anatolii SUBIN, Viktoriia KHRENOVA
USE OF 3D PRINTING TECHNOLOGIES IN INNOVATIVE PRODUCT DESIGN
AT ENTERPRISES OF UKRAINE..... **206**

Valeriia SHAL
SPECIFICITY OF RELIGIONAL IMAGES IN MOTHETS OF THE XX CENTURY:
«TOTENTANZ» BY HUGO DISTLER..... **215**

Vasyl SHPAK, Olha SHPAK
IMAGERY AND SYMBOLISM OF THE UKRAINIAN EX LIBRIS..... **223**

Oksana SHPETNA
TETRACHORDS AS A STRUCTURAL PRINCIPLE
IN ANTONIO VIVALDI'S VIOLIN CONCERTOS..... **232**

Boya YUAN, Nataliia SKLIARENKO
MODEL OF TRANSFORMING TRADITIONAL CULTURAL SYMBOLS INTO DYNAMIC
VISUAL IMAGES IN THE DESIGN OF MUSEUM MOBILE APPLICATION INTERFACES **241**

Yue JIAMING
THE SONG GENRE IN CHINESE CINEMA AS AN ARTISTIC
AND COMMUNICATIVE PHENOMENON: A FUNCTIONAL AND STYLISTIC ANALYSIS..... **251**

Andrii YATSELENKO, Ruslan KUNDYS
CURRENT TRENDS IN THE TRAINING OF SPECIALISTS IN CHOREOGRAPHY
IN A CLASSICAL UNIVERSITY..... **256**

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES

Nadiya PAVLIUK
FUNCTIONAL MULTIDIMENSIONALITY OF INTERTEXTUALITY
IN THE PROSE OF IREN ROZDOBUDKO..... **263**

Andrii PECHARSKYI
THE PHILOSOPHY OF LIFE AND DEATH IN THE DRAMATIC WORKS «DZIADY»
BY ADAM MICKIEWICZ AND «THE FOREST SONG» BY LESYA UKRAINKA..... **270**

Diana PIDBURTNA-KOSTIV
THEORETICAL APPROACHES TO THE STUDY OF MIGRATION LITERATURE..... **277**

Svitlana PILISHEK, Olha RUDOMAN
SEMANTIC-COMMUNICATIVE AMPLIFICATIONS OF THE FORMATION
OF LEXICAL COMPETENCE OF MAYBETH PROFESSIONALS IN THE PROCESS
OF INTERNATIONAL PROFESSIONAL LANGUAGE STRAIGHTING..... **286**

Liliana PROKOPENKO, Oksana KOSINOVA
GRAPHIC ORGANIZATION OF CONTEMPORARY POPULAR SCIENCE LINGUISTIC TEXTS..... **295**

Inna REDKA
EMOTIVENESS OF ENGLISH BLACKOUT POEMS..... **302**

Svitlana SOPILNIAK, Hanna CHITAK
PERSIAN AND TURKISH ETIQUETTE SPEECH STEREOTYPES OF GREETINGS:
A COMPARATIVE ASPECT..... **309**

Oksana STETSENKO
LINGUISTIC MEANS OF MANIPULATIVE REPRESENTIION OF AGENTS
IN ECOLOGICAL DISCOURSE..... **316**

Mykola TYSHCHENKO, Olena KOVALIOVA
THE PEDAGOGICAL FRAMEWORK OF USING HACKATHONS IN ENGLISH
FOR IT (ESP) INSTRUCTION..... **323**

Kateryna USACHOVA, Ihor ROMANOV
THE CONCEPT OF SELF-PLAGIARISM: LEGAL, TERMINOLOGICAL,
AND TEXTUAL ASPECTS..... **330**

Iryna FESENKO
BIOGRAPHICAL DISCOURSE AS A KEY TO UNDERSTANDING
THE CREATIVE WORK OF OLEKSII CHUHUI..... **338**

Olga KHARLAN, Hanna ALEKSANDROVA, Hanna TABAKOVA
THE IMAGE OF LONDON IN ROBERT GALBRAITH'S NOVEL "THE CUCKOO'S CALLING"..... **342**

Galyna TSAPRO
WORK, BURNOUT, AND EMOTIONAL BALANCE IN WOMEN-CENTRED FICTION..... **349**

Oksana CHAHAN
WAYS OF WORD FORMATION OF NOMINATIVE SYSTEM OF TRADITIONAL RURAL
CONSTRUCTION IN BOYKO DIALECTS..... **355**

Oksana CHORNOUS
LINGUOCULTURAL RISKS IN PROFESSIONAL COMMUNICATION..... **363**

Yevhen SHYSHYHIN, Ivan BRATUS, Yuriy SIVYRIN
FORMATION OF NATIONAL STYLES OF THE MODERN ERA IN THE WORK
OF STANISLAV VITKEVICH AND AMVROSIY ZHDAKHA..... **369**

НОТАТКИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК

HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES

ВИПУСК 98. ТОМ 2
ISSUE 98. VOLUME 2

Редактори-упорядники
Микола Галів
Андрій Душний
Василь Ільницький
Іван Зимомря

Дата розміщення онлайн – 25.05.2026 р. Дата друку – 30.05.2026 р.
Гарнітура Times New Roman. Формат 64×84/8.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 44,64. Зам. № 0526/522. 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.