



**RIGA NORDIC
UNIVERSITY**

Riga Nordic University



**СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ А.С. МАКАРЕНКА**

**Sumy State Pedagogical
University named after
A. S. Makarenko**

**ART AND ART EDUCATION
OF THE PAST AND PRESENT
IN THEORETICAL
AND PRACTICAL DISCOURSE**

Scientific monograph



**IZDEVNIECĪBA
BALTIJA
PUBLISHING**

2026

EDITORIAL BOARD:

Djakons Romans – Dr.sc.ing., Professor, Academician, Chairman of the Board of Riga Nordic University.

Ustymenko-Kosorich Olena Anatoliivna – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Honored Worker of Education of Ukraine, Director of the Scientific and Educational Institute of Culture and Arts, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko.

Zavyalova Olha Kostyantynivna – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Musicology and Culturology of the Scientific and Educational Institute of Culture and Arts, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko.

Kokhan Natalia Mykhailivna – PhD in Art History, Associate Professor, Head of the Department of Fine Arts and Design of the Scientific and Educational Institute of Culture and Arts, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko.

REVIEWERS:

Yeromenko Andriy Yuriyovych – PhD in Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

Kalashnyk Mariia Pavlivna – Doctor of Art Criticism, Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Musical Art, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University.

Lihus Olha Markivna – PhD in Art Criticism, Associate Professor, Senior Lecturer at the Department of Music Studies and Music Education, Borys Grinchenko Kyiv University.

Art and art education of the past and present in theoretical and practical discourse : Scientific monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2026. 542 p.

CONTENTS

ART THERAPY DESIGN AS A MEANS OF PSYCHOLOGICAL REHABILITATION IN WARTIME (Babkina O. I., Babkina M. I.) . . .	1
1. The Effectiveness of Art Therapy in the Rehabilitation of War Trauma	2
2. Art Therapy and Art Therapy Design as Interdisciplinary Approaches to Psychological Recovery: Concepts, Tools, Techniques, and Principles	3
3. Practical Examples of Art Therapy Design in Wartime	7
APPROACHES TO TRAINING SPECIALISTS IN THE FIELD OF AUDIOVISUAL ARTS IN LINE WITH THE NEEDS OF THE MODERN ECONOMY AND LABOUR MARKET (Batiuk A. A.)	21
1. Analysis of Approaches to Training Specialists in the Field of Audiovisual Arts	23
2. Analysis of Contemporary Labour Market Requirements for Training Specialists in the Field of Audiovisual Arts	27
ARCHITECTURAL SITES OF UKRAINE'S CULTURAL HERITAGE AND THE PRACTICE OF CREATING ARTISTIC LIGHTING SOLUTIONS FOR RESIDENTIAL BUILDINGS (Vasylenko O. B., Bielousova H. V., Chvyrova O. Ye.)	32
1. The emergence of the underlying issues surrounding natural and artificial lighting of the architectural forms of residential buildings . . .	33
2. Ukraine's architectural heritage and the practice of designing artistic lighting for residential buildings	39
MUSICIAN REFLECTION OF M. ZAHAYKEVYCH ON THE MUSICAL CULTURE OF GALICIA (TO THE 100TH ANNIVERSARY OF BIRTH SCIENTIST) (Hnatyshyn O. Ye.) . . .	54
1. Identification of an unexplored problem and the purpose of the study . . .	55
2. Specifics of M. Zahaykevich's treatment of the chosen topic	57
3. Genres chosen by M. Zahaykevich to cover the topic	61
4. Defining provisions and conceptual observations of M. Zahaykevich . . .	62

PRACTICAL EXPERIENCE WORKING ON THE PLAY "LAKSHMI'S DREAM" AS A MEANS OF DEVELOPING ACTING TECHNIQUE AND PLASTIC EXPRESSIVENESS OF FUTURE ACTORS (Hrynyshyn M. V.)	70
1. Theater as a laboratory of dreams	72
2. Dreams as a pedagogical method	74
3. The reality that disappears: the limit of the actor's existence	76
4. Bodily poetics as the language of dreams to live in a body that speaks the language of dreams	79
5. Pedagogy of self-regulation	80
FROM COMPOSITION TO CODIFICATION: THE TRANSFORMATION OF COLOR IN TWENTIETH- AND TWENTY-FIRST-CENTURY SCREEN MEDIA (Derevyanko N. V., Godyna Ya. V.)	84
1. From Composition to Codification: The Transformation of – and Twenty-First-Century Screen Media	85
2. Authorial Models of Color and the Limits of Visual Control	89
3. The Codification of Color in Contemporary Screen Media	94
AERIAL SILKS AS AN INNOVATIVE MEANS OF PHYSICAL, AESTHETIC AND CREATIVE DEVELOPMENT OF PRIMARY SCHOOL-AGE CHILDREN (Drach T. L.)	102
1. Aerial acrobatics as an innovative direction of physical education of children of primary school age	103
2. History of the emergence of aerial silks	104
3. Peculiarities of physical development of children of primary school age	106
4. Methodological features of training in aerial acrobatics	108
5. Components of technical training and psychological training in aerial acrobatics	110
VISUAL CULTURE STUDIES IN THE THEORY AND PRACTICE OF GRAPHIC DESIGN: DEVELOPING THE VISUAL CODE OF WONDER WOMAN_UA AS A <i>CASE STUDY</i> (Dyadyukh-Bohatko N. Yo., Levytska M. K., Stadnyk S. S.)	115
1. Historiography of the issue	115
2. Purpose, objectives and theoretical framework of educational training	116
3. Development of the visual code "Wonder Woman_UA" and mythological storytelling in modern branding	120

THE GENRE OF HISTORICAL OPERA IN THE WORK OF F. GALEVY (Enska O. Yu.)	128
1. The formation of the genre of historical-romantic opera	129
2. The opera "The Jewess"	131
3. Opera "The Queen of Cyprus"	137
4. Opera "Charles VI"	142
ACADEMIC INTEGRITY IN MUSICAL ART: AUTHORSHIP, INTERPRETATION, AND DIGITAL RESPONSIBILITY (Ieremenko O. V.)	153
1. Academic Integrity as an Ethical Foundation of Contemporary Musical Art	155
2. Authorship and Creative Output in Musical Art: Between Tradition, Borrowing, and Originality	160
3. Musical Interpretation as a Form of Ethical Artistic Reinterpretation	162
4. Academic Integrity in Performance and Ensemble Practice	166
5. Digital Technologies and Artificial Intelligence in Musical Art: Ethical Boundaries of Use	171
MOVEMENT-CHORAL MULTIMODALITY IN CONTEMPORARY PERFORMANCE CULTURE (Kachurnets L. V.)	180
1. Theoretical Foundations of Multimodality in Contemporary Artistic Discourse	182
2. Movement-Choral Multimodality as a Form of Contemporary Stage Communication	189
3. Corporeality and Performative Presence in Contemporary Choral Theatre	196
SEMANTICS AND MORPHOLOGY OF ORNAMENTAL STRUCTURES IN BUKOVINIAN PYSANKA (Kozholianko O. V.)	209
1. Ornamental System and Semantic Content of the Bukovinian Pysanka	210
2. Compositional and Chromatic Principles of Bukovinian Pysankarstvo	221
THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF SOUND DRAMATURGY IN CONTEMPORARY PERFORMING ARTS (Koriakin O. O.)	232
1. Analysis of research into the dramaturgy of sound in contemporary performing arts	232
2. The use of headphones in the context of shaping the dramaturgy of sound in contemporary performing arts	241

PERFORMATIVE-SEMIOTIC SPACE OF CONTEMPORARY CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC OF THE XXI CENTURY: INSTRUMENTAL THEATRE IN XINGZIMIN PAN'S COMPOSITION KAIDAN (Kravchenko N. Yu.)	261
1. The Figure of Xingzimin Pan within the Coordinates of the Contemporary Global Musical Space	262
2. Sonorous-Spatial Theaterization and Ritual-Semantic Codes of Xingzimin Pan's Composition Kaidan in the Performance Interpretation of the «Crepitus motus» Duet	264
THE SPECIFIC WAYS IN WHICH SINGING INFLUENCES THE PSYCHOLOGICAL DEVELOPMENT OF CHILDREN WITH AUTISM SPECTRUM DISORDER (Kulikovska I. S.)	286
1. Patterns of psychological development in children with autism spectrum disorder	288
2. Aspects of the impact of singing on children with autism spectrum disorders	297
ARTIST'S BIOGRAPHY IN THE CONTEXT OF LUDIC CONCEPTS OF CULTURE (Mykulanynets L. M.)	310
1. Ludic concepts of culture as a theoretical basis of artist's biography study	311
2. Artist's biography in the game space of culture	318
THE ART OF DANCE: PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF TEACHING CONTEMPORARY DANCE TECHNIQUE (Mova L. V.)	328
1. Contemporary Research in Choreographic Education	329
2. The Formation of "Choreographic Thinking," or a New Mode of Thinking for the Contemporary Artist	332
3. Dance and Silence	338
PIANO ACCOMPANYING ART: PERFORMING TRADITION AND CONTEMPORARY EDUCATIONAL DISCOURSE (Nazarchuk K. A.)	348
1. Piano School as the Foundation of Accompanying Art	350
2. Performing Specificity of Piano Accompanying Art	354
3. Contemporary Educational Discourse of Accompanist Training	360

THE ROLE OF ART IN THE EVERYDAY LIFE OF UKRAINIAN TOWNSPEOPLE IN 1917-1920 (Popov V. Z.)	375
1. Theater	376
2. Other types of art	385
CREATIVITY AND CREATIVE ACTIVITY IN CONTEMPORARY ART: CULTURAL CONTEXTS (Pryhoda-Donets T. M.)	399
1. Creative Activity and Creativity: Distinctions between Concepts and Cultural Practices	400
2. Contemporary Art: The Search for New Authenticity through Creative Activity and Creativity	411
PRACTICE-ORIENTED TRAINING OF PROSPECTIVE DESIGNERS THROUGH INTERMEDIAL TECHNOLOGIES (Sylenko Yu. V.)	424
1. The Essence of Intermediality and Intermedial Technologies in Contemporary Design Education	425
2. Regulatory and Educational-Programme Rationale for Practice-Oriented Training of Prospective Multimedia Design Specialists	429
3. Organisational and Pedagogical Conditions and a Model for the Implementation of Intermedial Technologies in the Training of Prospective Designers	436
4. Implementation of the Model in the Content of Educational Components and Learning Assignments within the Educational Programme “Multimedia Design” at Kyiv National University of Technologies and Design: The Author’s Experience	440
PRINCIPLES OF SHAPING THE URBAN ENVIRONMENT USING LIGHT AND COLOR DESIGN (Tregub N. I., Soshinskiy O. I.)	451
1. Historiography of research on light-color design of the urban environment	452
2. Means and techniques of light-color design in the formation of architectural and landscape ensembles (world and Ukrainian practice)	457
3. Design concepts of light-color design of architectural structures in the urban environment (experience of the KSADA)	462

THE CONCEPTUAL SPHERE OF CONTEMPORARY UKRAINIAN OPERA AS THE BASIS FOR THE TRANSFORMATION OF THE GENRE'S MODEL WITHIN THE PARADIGMATIC DIMENSIONS OF METAMODERNISM (Umanets O. V.)	474
1. Visions of the 'Hero' concept in the context of contemporary Ukrainian opera	475
2. Modalities of transformation in the genre model of opera through the prism of the concept of cultural memory.	483
3. The concept of faith as an axiological factor in the transformation of the opera's genre model	490
FRANZ LISZT – PERFORMER: SOLOIST AND ENSEMBLE PLAYER (Sherbakova O. K.)	499
1. Solo performance activities of Franz Liszt	500
2. Franz Liszt – member of the piano ensemble	505
TRAINING FUTURE MUSIC TEACHER FOR SEMIOTIC ANALYSIS (Yakymchuk O. M.)	516
1. Theoretical and methodological foundations of semiotic analysis of musical texts	517
2. The artistic and didactic potential of semiotic analysis as illustrated by the works of contemporary Ukrainian composers.	522

ДИЗАЙН АРТ-ТЕРАПІЇ ЯК ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ В УМОВАХ ВІЙНИ

Бабкіна О. І., Бабкіна М. І.

ВСТУП

Сьогодні ключовим соціальним контекстом для дизайну в Україні є війна, спричинена російським вторгненням. Зросла соціальна відповідальність українських дизайнерів у пошуках підходів боротьби проти агресора та вирішення проблем населення¹. Розвиток українського дизайну інтегрується у суспільні процеси, зокрема у сфери допомоги військовим, адаптації міського середовища, привернення міжнародної уваги, збереження пам'яті, соціальної підтримки й психологічної реабілітації населення.

Російсько-українська війна актуалізувала потребу у нових формах психологічної підтримки дітей і дорослих, які пережили травматичний досвід. Воєнна травма часто не піддається вербалізації, тому арт-терапія як недискурсивна практика є ефективною у роботі з травмою. Водночас сучасні дослідження арт-терапії менш зосереджені на потенціалі дизайну як структурованої, проєктно орієнтованої й мультисенсорної практики, тому це зумовлює необхідність переосмислення ролі дизайну у терапевтичних процесах.

Отже, дизайн у сучасних умовах війни постає не лише як спосіб візуальної комунікації чи функціонального проєктування, а і як інструмент психологічної взаємодії, що залучає емоційні, сенсорні й асоціативні механізми сприйняття та може виступати засобом арт-терапії і психологічної реабілітації.

Мета – на основі теоретичного аналізу та практичних рішень визначити сутність поняття дизайну арт-терапії, окреслити й систематизувати його інструменти, принципи і прийоми та обґрунтувати його потенціал як засобу психологічної реабілітації в умовах війни.

Наукова новизна дослідження полягає:

– у теоретичному й практичному обґрунтуванні малодослідженого поняття дизайну арт-терапії як міждисциплінарного напрямку психологічної реабілітації в умовах війни;

¹ Удріс-Бородавко Н. С. Динаміка розвитку українського дизайну під час війни. Актуальні проблеми сучасного дизайну: зб. матеріалів VI 94 Міжнародної наук.-практ. конф. Київ: КНУТД, 2024. С. 197–201. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/28131>.

- у розкритті дизайну як терапевтичного медіатора, що виступає структурованим інструментом організації не лише об'єкта, а й процесу психологічного відновлення;
- у визначенні та систематизації *інструментів, принципів і прийомів дизайну арт-терапії*, створенні авторської моделі та її апробації у двох різних медіальних умовах – предметному та графічному дизайні.

1. Ефективність арт-терапії у реабілітації воєнної травми

Воєнна травма має колективний або індивідуальний характер та проявляється через симптоми посттравматичного стресового розладу (ПТСР / англ.: PTSD), тривогу, депресію, соматичні реакції, порушення цілісності образу світу та відчуття безпеки².

Науковці окреслюють стратегію психосоціального відновлення особистості³, що включає: усвідомлення психологічних проблем, проживання сильних емоцій, пошук внутрішніх ресурсів, переосмислення досвіду та формування нових моделей поведінки.

Арт-терапія відповідає цій стратегії як метод соціально-психологічної допомоги учасникам бойових дій і населенню, яке постраждало від війни. Її ефективність зумовлена здатністю: а) розкривати внутрішні ресурси через творчість; б) задовольняти безпечно невербальне вираження емоцій; в) досліджувати несвідомі процеси та витіснені стани через символи й проєкцію внутрішнього світу; г) створювати умови для переосмислення досвіду, трансформації травми і формування нових поведінкових стратегій; ґ) сприяти розвитку самостійності, здатності до вибору та відповідальності через творчу діяльність. Методи арт-терапії дієві у післявоєнній реабілітації, оскільки сприяють емоційному вираженню, розвитку адаптивності, зниженню тривожності, покращенню працездатності й когнітивних функцій, пошуку нових форм взаємодії зі світом⁴, а також самопізнанню, усвідомленню емоцій і підвищенню самооцінки⁵.

² van der Kolk B. A. The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma. New York: Viking, 2014. 464 p.

³ Вознесенська О. Л. Арт-терапія як засіб психосоціального відновлення особистості. Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки: [Зб. наук. праць]. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, 2015. № 3 (29). С. 40–47. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/229857491.pdf>.

⁴ Федулова О. Арттерапія як метод психологічної допомоги дітям, які постраждали внаслідок війни. Простір арттерапії: мистецтво відновлення психічного здоров'я в часи війни: матеріали XX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції, 31 березня – 2 квітня 2023 р. За наук. ред. О. Л. Вознесенської, Л. О. Подкоритової. Київ, 2023. С. 102–106. URL: <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/arttherapy-zbrn-23.pdf>.

⁵ Бабкіна О., Галишич Р., Мер'є О. Метафоричне образотворення соціофобії та її вирішення у шрифтових композиціях соціальної реклами. Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство. 2022. Вип 52. Том 1. С. 65–72. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-8>.

Дослідження свідчать, що травматичний досвід часто зберігається у недискурсивній формі – у тілесній пам'яті, образах, сенсорних реакціях. Тому методи, які не вимагають вербалізації та апелюють до образів, матеріалів і дії, є терапевтично важливими. Арт-терапія як форма невербального вираження емоцій сприяє покращенню психічного стану осіб, які постраждали внаслідок війни⁶. Вона використовує сенсорну, кінестетичну, перцептивну символізацію в опрацюванні переживань, що складно піддаються у вербальній психотерапії⁷.

Окрім того, переживання травми війни включає певні принципи, які можуть мати як зцілювальний, так і травматичний характер: а) суспільна значущість; б) справедливість; в) активність; г) переживання різних почуттів. Два останніх принципи пов'язані з мистецькими практиками, які сприяють зціленню через окультурювання та ритуалізацію травми⁸.

Отже, воєнні травми потребують активації внутрішніх ресурсів, творчого потенціалу, проєкції й інсайту несвідомого досвіду, а також недискурсивних, сенсорних та мистецьких форм зцілення. У цьому контексті арт-терапія виступає актуальним і ефективним інструментом психологічної підтримки в умовах війни, оскільки забезпечує доступ до невербальних рівнів психіки, активує творчий потенціал, механізми саморегуляції й самоактуалізації та сприяє інтеграції травматичного досвіду.

2. Арт-терапія та дизайн арт-терапії як міждисциплінарні напрями психологічного відновлення: поняття, інструменти, прийоми та принципи

Мистецтво та терапія мають спільну основу, адже творчість сприяє зціленню через вираження емоцій та внутрішніх станів.

Арт-терапія – це теоретико-практична міждисциплінарна галузь, яка сформувалась на поч. XX ст. як метод психологічної допомоги, що інтегрує психологію, психотерапію та мистецтво⁹. Психолог, психотерапевт

⁶ Zadeh R., Jorgia J. The Use of Art Therapy in Alleviating Mental Health Symptoms in Refugees: A Literature Review. International Journal of Mental Health Promotion. 2023. 25 (3). P. 309–326. DOI: 10.32604/ijmhp.2023.022491.

⁷ Каною М., Гуменюк С. Лікування мистецтвом – арт-терапія. Сучасні тенденції розвитку освіти й науки: проблеми та перспективи: зб. наук. праць. 2021. Вип. 8. С. 168–172. URL: <https://npucenter.lviv.ua/wp-content/uploads/2022/11/LNNCPO-Zbirnyk-8.pdf>.

⁸ Горностай П. Мистецтво в подоланні колективної травми війни. Простір арттерапії: мистецтво відновлення психічного здоров'я в часи війни: матеріали XX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції, 31 березня – 2 квітня 2023 р. За наук. ред. О. Л. Вознесенської, Л. О. Подкоритової. Київ, 2023. С. 19–22. URL: <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/arttherapy-zbrn-23.pdf>.

⁹ Будник А. В., Гошко І. О. Графічний дизайн як засіб арттерапевтичної підтримки в період війни. Культура України, (82). 2023. С. 35–43. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.04>.

Б. Карвасарський визначив арт-терапію як метод, заснований на творчості й грі, що використовує мистецтво як чинник психологічного зцілення та розвитку особистості через різні художні засоби¹⁰. Арт-терапія через творче самовираження передбачає процес «зцілення», яке розглядається як досягнення людиною цілісності¹¹. *Художня діяльність* у цьому контексті є засобом вираження, трансформації та інтеграції травматичного досвіду.

Арт-терапевтичні практики акцентують важливість не лише результату, а й процесу творення, матеріальності та сенсорності¹². *Дизайн розширює можливості арт-терапії, виступаючи структурованим інструментом організації не лише об'єкта, а й процесу взаємодії*. Він дозволяє свідомо проєктувати умови для переживання та опрацювання травматичного досвіду, підсилюючи терапевтичний ефект.

На основі наукових досліджень визначаємо сутність поняття «дизайн арт-терапії» – міждисциплінарний напрям, що поєднує методи дизайну, арт-терапії та психології і спрямований на створення об'єктів, середовищ, процесів і візуальних систем, які сприяють психологічній реабілітації.

Відмінність дизайну арт-терапії від класичної арт-терапії полягає у тому, що арт-терапія зосереджена на творчому вираженні внутрішнього досвіду, тоді як дизайн арт-терапії – на проєктуванні структури цього досвіду: умов, форм й процесів його опрацювання. Вона поєднує процесуальний, функціональний і символічний виміри та спрямована на відновлення відчуття контролю і безпеки.

Виділяємо *основні інструменти дизайну арт-терапії*:

- форма і композиція;
- колір і світло;
- матеріал і текстура / фактура;
- ритм, повтор і структура;
- символіка та образ.

Процес творення в дизайні арт-терапії постає не лише як технологічна, естетична чи комунікативна практика, а й як спосіб проживання і трансформації травми через матеріал, образ і дію. Окреслюємо запропоновану систему *принципів і прийомів дизайну арт-терапії для психологічної реабілітації у воєнний час* (табл. 1).

¹⁰ Калька Н., Ковальчук З. Практикум з арт-терапії: навч.-метод. посібник. Ч. 1. Львів: ЛьвДУВС, 2020. 232 с.

¹¹ Вознесенська О. Л. Арт-терапія як засіб психосоціального відновлення особистості. Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки: [Зб. наук. праць]. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, 2015. № 3 (29). С. 40–47. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/229857491.pdf>.

¹² Moon B. L. Art-Based Group Therapy. Charles C Thomas Publisher. 2010. 157 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=3sQgCAAAQBAJ>.

Таблиця 1

**Принципи та прийоми дизайну арт-терапії у контексті
психосоціального відновлення**

Принципи дизайну арт-терапії	Прийоми та засоби дизайну	Терапевтичні потреби та ефекти
<i>1. Створення безпечного середовища самовираження</i>	контроль кольорів, контрастів і візуального шуму, використання органічних та приємних матеріалів, форм, ліній, текстур, відсутність складних вимог і обмежень	безпечне проживання емоцій, зниження тривоги та активація експресії ¹³
<i>2. Пріоритет процесу над результатом, де взаємодія важливіша за естетичну якість</i>	акцент на процесі конструювання і взаємодії з матеріалом, створення інтерактивних об'єктів, поступових завдань, візуалізація процесів зцілення, відсутність жорстких правил, простір для експерименту, самопізнання через метафоричні й абстрактні образи	проживання процесу зцілення, емоційне розвантаження, рефлексія, самопізнання та формування нових моделей поведінки
<i>3. Автономія і контроль, що забезпечується варіативністю</i>	варіативність форм, кольорів і матеріалів, абстрактність образів, можливість вибору способів взаємодії, відкритість інтерпретацій	автономія підвищує рівень саморегуляції ¹⁴ , самостійності, суб'єктності, пошук внутрішніх ресурсів
<i>4. Естетична м'якість і природність</i>	недосконалість, використання простих природних форм, уникання агресивних візуальних елементів, форма не домінує над змістом	безпечне проживання емоцій, стабілізація стану, надмірна досконалість може блокувати терапію
<i>5. Символізація та метафорика образів і об'єктів</i>	прийом метафори як засіб художньої мови та створення символів й образів, використання символів, архетипів, асоціативних форм, що репрезентують внутрішній досвід	усвідомлення психологічних проблем, несвідомих станів, переосмислення досвіду, проєкція емоцій та самопізнання ¹⁵
<i>6. Знакові системи</i>	використання візуальних, просторових, ритмічних, матеріальних, тактильних знаків як системи передачі емоцій, внутрішніх станів, терапевтичних смислів і створення образів	невербальне емоційне переживання, рефлексія, самопізнання, переосмислення досвіду, трансформація поведінкових патернів

¹³ Czamanski-Cohen J., Weihs KL. The role of emotion processing in art therapy (REPAT) intervention protocol. Front. Psychol. 14:1208901. 2023. DOI: 10.3389/fpsyg.2023.1208901.

¹⁴ Czamanski-Cohen J., Weihs KL. The role of emotion processing in art therapy (REPAT) intervention protocol. Front. Psychol. 14:1208901. 2023. DOI: 10.3389/fpsyg.2023.1208901.

¹⁵ Babkina O. I., Kramarchuk K. P. The metaphor of the psycho-emotional states of Ukrainians in the symbols of birds evidence from the book edition «Who has the wings...». Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context: Scientific monograph. Riga, Latvia: Publishing House "Baltija Publishing". 2024. P. 1–25. DOI: 10.30525/978-9934-26-449-8-1

Продовження таблиці 1

7. Етнокультурність	використання традиційних мотивів, символів, матеріалів і ремісничих технік, культурних кодів, які апелюють до колективної пам'яті	відновлення відчуття ідентичності та приналежності, пошук внутрішніх ресурсів
8. Матеріальність і тактильність	застосування візуальних текстур або тактильних фактур для ручної взаємодії з матеріалом	сенсорне залучення, глибший інтерес, інтеграція емоційного й тілесного досвіду, емоційна регуляція через тілесну активність, розвиток моторики та нових моделей взаємодії зі світом
9. Мультисенсорність та інтерактивність	використання матеріалів і способів, що активують кілька каналів сприйняття (візуальні, світлові, звукові, рухові, дотикові тощо)	
10. Стимуляція моторики та руху	ручна діяльність та рухові практики, візуалізація практик	
11. Контекстуальність	адаптація до культурних, вікових та індивідуальних особливостей, використання матеріалів і образів, відповідних до потреб аудиторії	емоційний комфорт, відчуття безпеки, довіри, підтримка особистісної й культурної ідентичності

Застосування цих принципів сприяє активації творчого потенціалу, емоційній регуляції, розвитку саморефлексії та самоактуалізації, забезпеченню невербального вираження й проживання емоцій, усвідомленню переживань, виявленню внутрішніх ресурсів, розвитку індивідуальності й адаптивності та формуванню нових поведінкових стратегій. Визначені поняття, інструменти та принципи укладено у *модель дизайну арт-терапії* (рис. 1).



Рис. 1. Авторська модель інструментів та принципів дизайну арт-терапії

Отже, дизайн арт-терапії постає як система створення об'єктів та організації процесу творчості, самовираження, сенсорної інтеграції, автономії й рефлексії, у якій всі елементи (форма, колір, матеріал і символ) працюють на досягнення терапевтичного ефекту.

3. Практичні приклади дизайну арт-терапії у воєнний час

Практичне застосування дизайну арт-терапії у воєнний час розглядаємо на основі авторських розробок у сфері предметного та графічного дизайну, презентованих у рамках проєкту *«Emergency Design – Design rebuild life»* на ярмарку Salone de Mobile у Мілані під час міжнародного фестивалю Milan Design Week 2024 (рис. 2) у рамках співпраці ІАРД НУЛП з асоціаціями Milano makers, Vitaworld та громадською організацією Vitaukr.



Рис. 2. Презентація проєктів у рамках проєкту «Emergency Design – Design rebuild life», Salone de Mobile, Milan Design Week 2024

У 2025-2026 роках проєкти дизайну арт-терапії як одного з напрямів були представлені під час презентації міжнародного практикум-каталогу та виставки проєкту *«Design in Wartime»*¹⁶ від інституту ІАРД і кафедри візуального дизайну і мистецтва у Zenyk Art Gallery та пізніше на Berlin Design Week (рис. 3). Було презентовано 19 проєктів 28 студентів з Австрії, Боснії і Герцеговини, Німеччини, Палестини, Румунії та України, які навчаються у Віденському технічному університеті та Національному університеті «Львівська політехніка». Виставка досліджує

¹⁶ Design in Wartime: Challenges in Modern Ukraine», Lviv: Publishing House of Lviv Polytechnic National University, 2025, 64 p. URL: <https://vlp.com.ua/node/21094>.

реакцію архітектури і дизайну на виклики війни та буде ще представлена у Варшаві, Відні, Кракові, Куала-Лумпурі, Стокгольмі та Таллінні.

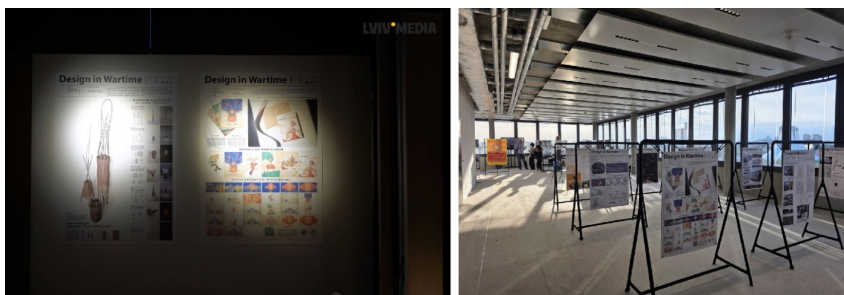


Рис. 3. Презентація проєктів у рамках проєкту «Design in Wartime», Zenyk Art Gallery та Berlin Design Week, 2026 1.

URL: <https://surl.li/tqymco>; 2. URL: <https://surl.li/qyetzq>

Першим прикладом є *проєкт серії світильників із лози верби «Моя Батьківщина» та арт-терапевтичної практики «Створи своє світло»*, розроблений дизайнеркою Олександрою Бабкіною під керівництвом доцентів Ігора Юрченка та Руслана Галишича. Проєкт поєднує предметний, графічний дизайн із терапевтичним процесом ручного створення світильника з лози.

Концепція базується на використанні локальних природних матеріалів, традиційних ремісничих технік згинання й плетіння та геометричних етнокультурних знаків-символів землі, води і світла у формах світильників та у графіці (ромб, трикутник, квадрат, коло, спіраль, берегиня), що репрезентують захист, відновлення і родючість. Світло в об'єкті виконує функціональну та символічну роль внутрішнього відродження. Як джерела освітлення використовуються світлодіодні лампи, воскова свічка та спиртовий пальник. Основні матеріали включають: лозу (каркас); пергаментний папір, скляну банку, конопляну мішковину (плафони); конопляні нитки й металевий дріт для кріплення (рис. 4). Проєкт передбачає дизайн пакування із набором елементів та інструкцією для самостійного створення світильника (рис. 5).

Пластика світильників відсилає до національно-культурних моделей «Баби» і «Діда». Вертикальні осьові, кущові форми втілюють образ дерева, опори, пам'яті роду, а форми метелика, конуса, чашоподібні й розширені конструкції символізують материнське начало, збереження. Синтез цих форм репрезентує зв'язок поколінь, створює символічний образ Батьківщини як дому, захисту, пам'яті і життя.

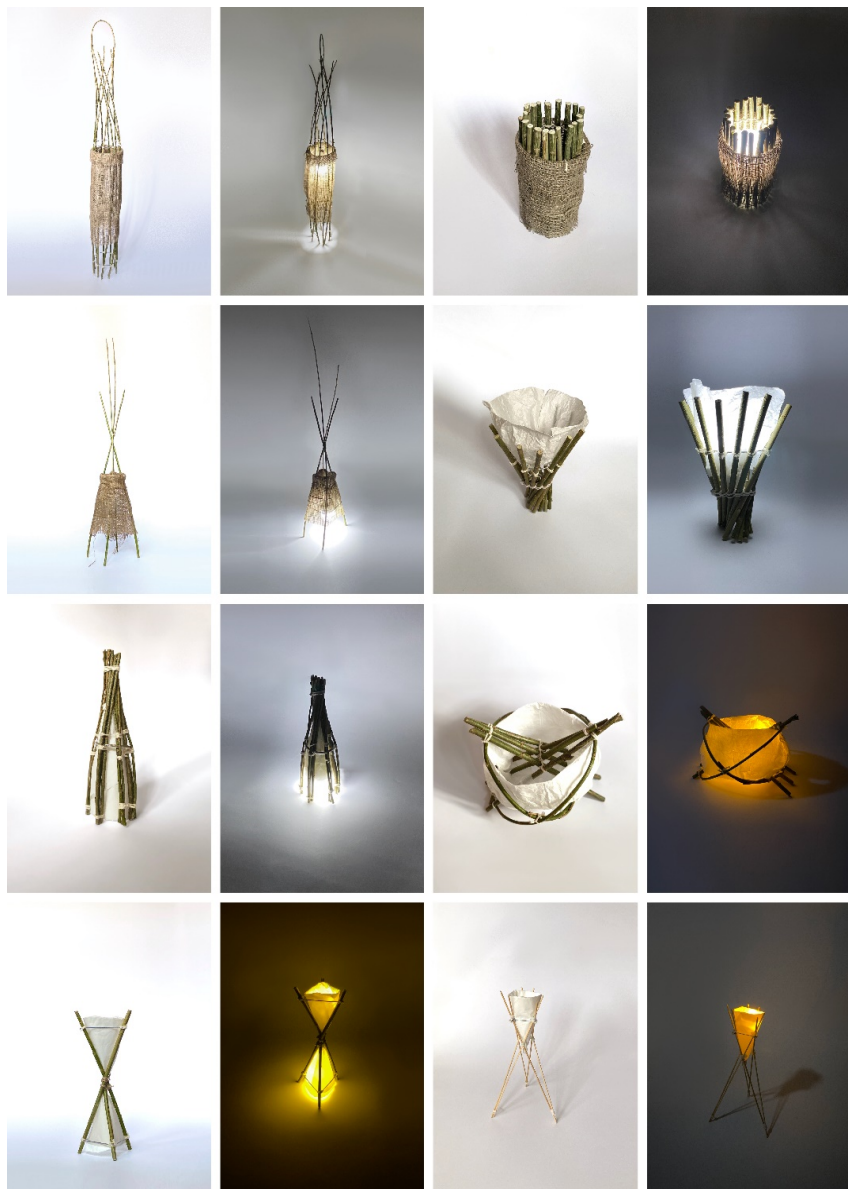


Рис. 4. Серія світильників із лози верби «Моя Батьківщина», авторські фото, О. Бабкіна. Керівники: І. Юрченко, Р. Галишич



**Рис. 5. Дизайн пакування та інструкція арт-терапевтичної практики створення світильника «Створи своє світло», О. Бабкіна.
Керівники: І. Юрченко, Р. Галишич**

Додатково розроблено плакати, що ідентифікують проєкт та інформують про проведення арт-терапевтичних практик виготовлення рукодільних світильників із використанням традиційних екологічних матеріалів, технік та етнічних символів у створенні образу (рис. 6).



Рис. 6. Дизайн плакатів арт-терапевтичних практик виготовлення рукодільних світильників «Створи своє світло», О. Бабкіна

Процес плетіння та робота з лозою розглядається як форма арт-терапії рукоділля і конструювання, що активує дрібну моторику, тактильне

сприйняття і ритмічну повторюваність дій. Це сприяє стабілізації емоційного стану та відчуття контролю. Рукоділля із використанням природних матеріалів, етнокультурних технік й образів є ефективним арт-терапевтичним засобом, що підтримує рефлексію, зниження стресу та розвиток творчого мислення¹⁷, а також надає відчуття безпеки, приналежності та ідентичності.

Проект серії світильників із лози верби «Моя Батьківщина» та арт-терапії «Створи своє світло» відповідає принципам дизайну арт-терапії (табл. 2).

Таблиця 2

**Практичне втілення принципів дизайну арт-терапії
у предметному середовищі**

Принципи дизайну арт-терапії	Реалізація у проєкті серії світильників із лози верби «Моя Батьківщина» та арт-терапії «Створи своє світло»
<i>1. Створення безпечного середовища самовираження</i>	робота з природними матеріалами, зокрема лозою, та процес ручного плетіння без складних технічних вимог
<i>2. Пріоритет процесу над результатом, де взаємодія важливіша за естетичну якість</i>	акцент на процесі створення світильника, взаємодії з матеріалом як терапевтичній практиці, де важливішим є сам процес, ніж фінальний об'єкт, що є лише матеріальним відображенням пережитого досвіду
<i>3. Автономія і контроль, що забезпечується варіативністю</i>	можливість самостійного конструювання виробу, вибору способу плетіння, форми та джерела світла
<i>4. Естетична м'якість і природність</i>	використання органічних матеріалів, пластики форм і кольорів
<i>5. Символізація та метафорика образів і об'єктів</i>	образ світла та процес створення світильника як метафора внутрішнього відновлення та етнокультурні знаки-символи землі, води і світла (ромб, трикутник, коло, квадрат, спіраль, берегиня, моделі «баба» і «дід»), які репрезентують захист, гармонію та життєву силу
<i>6. Знакові системи</i>	знаки форми, геометричні знаки-символи, ритм і структура плетіння, природний матеріал як візуально-тактильна мова, що передає стани концентрації, стабільності та внутрішнього балансу, репрезентує захист і силу

¹⁷ Бабкіна О., Бабкіна М. Хенд-мейд як засіб екологічного дизайну, арт-терапії та збереження етнокультурних традицій. Culturology, upbringing and education as components of pedagogical and philological activity: collective monograph. International Science Group. – Boston: Primedia eLaunch, 2024. С. 10–21. DOI: 10.46299/ISG.2024.MONO.PED.4.1.1.

Продовження таблиці 2

7. Етнокультурність	використання традиційних ремісничих технік, локальних матеріалів, геометричних знаків-символів, що формують відчуття ідентичності та культурної приналежності
8. Матеріальність і тактильність	робота з лозою та іншими природними матеріалами, що активує сенсорне сприйняття
9. Мультисенсорність та інтерактивність	поєднання тактильного, візуального й просторового сприйняття форми та взаємодії зі світлом
10. Стимуляція моторики та руху	процес плетіння, згинання та конструювання, що активує дрібну моторику і ритмічні повторювані дії
11. Контекстуальність	опора на традиції, культурні коди та адаптація практики як арт-терапевтичного майстер-класу або набору для користувачів у контексті психологічного відновлення; образ світла, традиційного ремесла, етно форм та теми Батьківщини формує змістовний зв'язок особистого переживання, культурної пам'яті і терапевтичної практики

Отже, проєкт демонструє, що предметний дизайн арт-терапії може виступати засобом сенсомоторної й емоційної регуляції, символічного осмислення досвіду через поєднання матеріальності, процесуальності та етнокультурного коду.

Другим прикладом є проєкт серії листівок для дітей «Зцілення внутрішніх руїн», розроблений дизайнеркою Олександрою Бабкіною під керівництвом доцентки Роксоляни Квасниці. Проєкт втілює візуальну інтерпретацію видів арт-терапії, процесів зцілення та психологічну підтримку дітям, які пережили досвід війни. Структура серії листівок охоплює різні види арт-терапії, які пов'язані з різним чуттєвим досвідом та етнокультурними традиціями. Серія листівок є мультисенсорним арт-терапевтичним дизайн-об'єктом та соціальною рекламою, що поєднує зорові, тактильні, наративні механізми впливу (рис. 7).

Листівки у воєнний час є ефективною формою дизайну арт-терапії, оскільки вони доступні у виробництві, поєднують візуальний образ, слово та символ, легко поширюються і створюють відчуття підтримки та присутності.

Концепція проєкту базується на метафорі «внутрішніх руїн» – психологічних наслідків війни у дитячій психіці, пов'язаних із втратою відчуття безпеки, стабільності та цілісності образу світу. Дизайн виступає посередником між травматичним досвідом і процесом його символічного переосмислення.

Знакові системи, символи, метафори в ілюстрації є засобами творення художнього образу та вираження емоцій, що сприяють психологічній

підтримці, рефлексії, емоційному розвитку дитини та світосприйняттю особистості¹⁸. Кожна листівка репрезентує окремих вид арт-терапії (образотворча, казкотерапія, танцювальна, музична, глиняна терапія, етнотерапія) і метафори процесів зцілення через символічні образи дітей та знакову систему візуальних кодів (форми, кольору, руху, жестів, ритму, предметно-символічних атрибутів арт-терапій, абстрактних знаків-символів), що корелюють із відповідним терапевтичним підходом (рис. 8).



Рис. 7. Дизайн серії листівок для дітей проєкту «Зцілення внутрішніх руйн», авторське фото, О. Бабкіна. Керівник: Р. Квасниця

Взаємодія з листівкою залучає зоровий і тілесний досвід, що є важливим у роботі з дитячою травмою (рис. 9). Мультисенсорність листівок як терапевтичний механізм реалізується через:

- візуальні емоційні образи арт-терапій;
- тактильно-сенсорні поверхні і зорові ефекти (вибіркове лакування, фольгування з утворенням об'єму та світлового відблиску);
- QR-код з відеоанімацією.

Відеоанімація розширює зміст проєкту, демонструючи трансформацію образу зруйнованого конструктора у стійку структуру замку як метафора процесу зцілення (рис. 10). Анімація виконує терапевтично-наративну функцію, демонструючи відновлення цілісності через творчий процес. Це відповідає підходам арт-терапії, де важливими є процес і трансформація образу.

¹⁸ Бабкіна О., Бабкіна М. Ілюстрація як засіб графічного відображення психоемоційного стану людини та впливу на емоційне виховання особистості. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. Дрогобич, 2023. Вип. 67. Т. 1. С. 80–88. DOI:10.24919/2308-4863/67-1-10.



Рис. 8. Дизайн серії листівок для дітей проєкту «Зцілення внутрішніх руїн», О. Бабкіна. Керівник: Р. Квасниця



Рис. 9. Мультисенсорність, тактильні елементи та візуальний відблеск проєкту листівок для дітей «Зцілення внутрішніх руїн», авторські фото, О. Бабкіна. Керівник: Р. Квасниця



**Рис. 10. Розкадровка відеоанімації проєкту
«Зцілення внутрішніх руйн», О. Бабкіна.**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vxxth0VY098>

Проект листівок «Зцілення внутрішніх руйн» відповідає принципам дизайну арт-терапії (табл. 3).

Таблиця 3

Практичне втілення принципів дизайну арт-терапії у графічному середовищі

Принципи дизайну арт-терапії	Реалізація у проєкті серії листівок для дітей «Зцілення внутрішніх руйн»
<i>1. Створення безпечного середовища самовираження</i>	м'яка метафорична візуальна мова, органічні й приємні форми, кольори, текстури, візерунки, тактильні елементи, контроль контрастів, абстрактність образів, відсутність прямої репрезентації травми і чітких сюжетних рамок, відкритість інтерпретацій
<i>2. Пріоритет процесу над результатом, де взаємодія важливіша за естетичну якість</i>	візуалізація саме процесів зцілення, структура серійності, інтерактивність через тактильні елементи й світлові ефекти фольгування і лакування
<i>3. Автономія і контроль, що забезпечується варіативністю</i>	відкритість символів й інтерпретацій, варіативність видів арт-терапії і їх образних інтерпретацій, форм, кольорів і матеріалів
<i>4. Естетична м'якість і природність</i>	органічні форми, кольори, плавні лінії, відсутність різких контрастів та недирективність композицій
<i>5. Символізація та метафорика образів і об'єктів</i>	метафорична мова передачі арт-терапевтичних практик зцілення «внутрішніх руйн» через образи дітей та знакову систему візуальних кодів

Продовження таблиці 3

6. <i>Знакові системи</i>	знаки форми, кольору, руху, жестів, ритму, предметно-символічних атрибутів арт-терапевтичних практик, абстрактні знаки-символи кожного виду арт-терапії функціонують як візуальна мова передачі процесів, емоцій, досвіду та створення терапевтичних образів
7. <i>Етнокультурність</i>	включення етно-терапії, глинотерапії та відповідних символічних образів і знаків, предметно-символічних атрибутів арт-терапії, що апелюють до колективної пам'яті та ідентичності (мотиви українського декоративного мистецтва, предмети побуту, стилізація одягу, ремісничка естетика, орнаментальність, характерна пластика ліній, локальні кольорові поєднання), осучасненість етнокультурного коду
8. <i>Матеріальність і тактильність</i>	вибіркове лакування і фольгування з утворенням об'єму, світлового відблиску, що сприяє візуальній і тактильній взаємодії
9. <i>Мультисенсорність та інтерактивність</i>	поєднання кількох способів взаємодії та каналів сприйняття: візуальне (ілюстративні образи, відблиски від взаємодії зі світлом), тактильне (рельєф через фольгування і лакування), просторово-часове (відеоанімація), що сприяє глибшому емоційному залученню дитини до терапевтичного контенту
10. <i>Стимуляція моторики та руху</i>	графічна візуалізація рухових практик (через динамічні образи, хвилеподібні, вібруючі лінії, ритмічність композицій), рух анімованих елементів, перегляд анімації через QR-код і тактильна взаємодія з поверхнею листівки
11. <i>Контекстуальність</i>	кожна листівка репрезентує конкретний вид арт-терапії та його специфічні засоби впливу через відповідну систему символів, образів і композиційних рішень; відеоанімація глибше розкриває зміст через рух образів і трансформацію руйн до образу замку, демонструючи контекст цілісності через творчий процес; орієнтація на дитячу аудиторію та адаптація візуальної мови

Отже, проєкт функціонує як цілісний арт-терапевтичний дизайн-об'єкт, що поєднує естетичні, сенсорні та наративні механізми впливу, а також демонструє потенціал графічного дизайну як структурованої терапевтичної системи, засобу створення безпечного візуального середовища, символічної стабілізації та психоемоційної підтримки.

ВИСНОВКИ

Отже, на основі теоретичного аналізу та практичних рішень встановлено, що в умовах війни дизайн виступає засобом організації процесів психологічної реабілітації. Проаналізовано міждисциплінарні

зв'язки дизайну, арт-терапії й психології та ефективність арт-терапії у роботі з воєнною травмою.

Обґрунтовано авторське визначення поняття «*дизайну арт-терапії*» як міждисциплінарного напрямку, що поєднує методи дизайну, арт-терапії й психології для створення об'єктів, середовищ і процесів, які сприяють психологічній реабілітації. Ключовими характеристиками дизайну арт-терапії визначено процесуальність, мультисенсорність, тілесну залученість, етнокультурність, символізацію та використання знакових систем.

Визначено й систематизовано *інструменти* дизайну арт-терапії (форма і композиція; колір і світло; матеріал і текстура / фактура; ритм, повтор і структура; символіка і образ), а також *принципи і прийоми* (створення безпечного середовища, пріоритет процесу, автономія користувача, естетична м'якість та природність, символізація і метафорика, знакові системи, етнокультурність, матеріальність і тактильність, мультисенсорність та інтерактивність, стимуляція моторики й руху, контекстуальність). На цій основі створено авторську модель дизайну арт-терапії та апробовано її у предметному і графічному дизайні.

Результати авторських проєктів графічного і предметного дизайну («Зцілення внутрішніх руїн», «Моя Батьківщина» й арт-терапія «Створи своє світло») підтверджують дієвість запропонованої моделі та потенціал мультисенсорних листівок, відеоанімації, рукодільних практик та об'єктів як засобів дизайну арт-терапії для сенсорної інтеграції, символічного опрацювання травми й формування нових стратегій поведінки.

Дизайн арт-терапії постає як цілісна система проєктування об'єктів і процесів, що поєднує естетичні, сенсорні, символічні, терапевтичні виміри та сприяє невербальній психологічній реабілітації, емоційній регуляції, саморефлексії, розвитку творчого потенціалу, відновленню внутрішніх ресурсів, ідентичності та цілісності особистості в умовах війни.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджено роль дизайну арт-терапії як засобу психологічної реабілітації в умовах війни. Проаналізовано міждисциплінарні зв'язки дизайну, арт-терапії та психології, а також терапевтичний потенціал візуальних, тактильних, мультисенсорних, етнокультурних і символічних засобів та знакових систем у графічному й предметному дизайні.

На основі аналізу наукових джерел і авторських практичних проєктів, реалізованих у міжнародному контексті воєнного часу, обґрунтовано авторське визначення малодослідженого поняття «дизайн арт-терапії» як міждисциплінарного напрямку, що поєднує методи дизайну, арт-терапії та психології у роботі з травматичним досвідом в умовах війни.

Визначено складові дизайну арт-терапії: інструменти (форма і композиція; колір і світло; матеріал і текстура / фактура; ритм, повтор і структура; символіка та образ), а також принципи і прийоми (створення безпечного середовища, пріоритет процесу, автономія користувача, естетична м'якість та природність, символізація та метафорика, знакові системи, етнокультурність, матеріальність і тактильність, мультисенсорність та інтерактивність, стимуляція моторики й руху, контекстуальність), які укладено в авторську модель та апробовано у проєктах предметного і графічного дизайну. Виявлено потенціал мультисенсорних листівок, відеоанімації, рукодільних практик та об'єктів як засобів дизайну арт-терапії.

Доведено, що дизайн може бути самостійним терапевтичним медіатором та засобом організації процесу психологічного відновлення. Дизайн арт-терапії розглядається як система, що поєднує естетичні, сенсорні, символічні й терапевтичні виміри та сприяє психологічній реабілітації на невербальному рівні, емоційній регуляції, саморефлексії, відновленню внутрішніх ресурсів, ідентичності та цілісності особистості в умовах війни.

Література

1. Бабкіна О., Бабкіна М. Ілюстрація як засіб графічного відображення психоемоційного стану людини та впливу на емоційне виховання особистості. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. Дрогобич, 2023. Вип. 67. Т. 1. С. 80–88. DOI: 10.24919/2308-4863/67-1-10.
2. Бабкіна О., Галишич Р., Мер'є О. Метафоричне образотворення соціофобії та її вирішення у шрифтових композиціях соціальної реклами. Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство. 2022. Вип 52. Том 1. С. 65–72. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-8>.
3. Бабкіна О., Бабкіна М. Хенд-мейд як засіб екологічного дизайну, арт-терапії та збереження етнокультурних традицій. *Culturology, upbringing and education as components of pedagogical and philological activity: collective monograph*. International Science Group. – Boston: Primedia eLaunch, 2024. С. 10–21. DOI: 10.46299/ISG.2024.MONO.PED.4.1.1.
4. Будник А. В., Гошко І. О. Графічний дизайн як засіб арттерапевтичної підтримки в період війни. *Культура України*, (82). 2023. С. 35–43. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.04>.
5. Вознесеньська О. Л. Арт-терапія як засіб психосоціального відновлення особистості. Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки: [Зб. наук. праць]. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, 2015. № 3 (29). С. 40–47. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/229857491.pdf>.

6. Горностай П. Мистецтво в подоланні колективної травми війни. Простір арттерапії: мистецтво відновлення психічного здоров'я в часи війни: матеріали XX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції, 31 березня – 2 квітня 2023 р. За наук. ред. О. Л. Вознесенської, Л. О. Подкоритової. Київ, 2023. С. 19–22. URL: <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/arttherapy-zbrn-23.pdf>.
7. Калька Н., Ковальчук З. Практикум з арт-терапії: навч.-метод. посібник. Ч.1. Львів: ЛьвДУВС, 2020. 232 с.
8. Канюка М., Гуменюк С. Лікування мистецтвом – арт-терапія. Сучасні тенденції розвитку освіти й науки: проблеми та перспективи: зб. наук. праць. 2021. Вип. 8. С. 168–172. URL: <https://npucenter.lviv.ua/wp-content/uploads/2022/11/LNNCPO-Zbirnyk-8.pdf>
9. Удріс-Бородавко Н. С. Динаміка розвитку українського дизайну під час війни. Актуальні проблеми сучасного дизайну: зб. матеріалів VI 94 Міжнародної наук.-практ. конф. Київ: КНУТД, 2024. С. 197–201. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/28131>.
10. Федулова О. Арттерапія як метод психологічної допомоги дітям, які постраждали внаслідок війни. Простір арттерапії: мистецтво відновлення психічного здоров'я в часи війни: матеріали XX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції, 31 березня – 2 квітня 2023 р. За наук. ред. О. Л. Вознесенської, Л. О. Подкоритової. Київ, 2023. С. 102–106. URL: <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/arttherapy-zbrn-23.pdf>.
11. Babkina O. I., Kramarchuk K. P. The metaphor of the psycho-emotional states of Ukrainians in the symbols of birds evidence from the book edition «Who has the wings...». Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context: Scientific monograph. Riga, Latvia: Publishing House “Baltija Publishing”. 2024. P. 1–25. DOI: 10.30525/978-9934-26-449-8-1.
12. Czamanski-Cohen J., Weihs KL. The role of emotion processing in art therapy (REPAT) intervention protocol. *Front. Psychol.* 14:1208901. 2023. DOI: 10.3389/fpsyg.2023.1208901.
13. Design in Wartime: Challenges in Modern Ukraine», Lviv: Publishing House of Lviv Polytechnic National University, 2025, 64 p. URL: <https://vlp.com.ua/node/21094>.
14. Moon B. L. Art-Based Group Therapy. Charles C Thomas Publisher. 2010. 157 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=3sQgCAAAQBAJ>.
15. van der Kolk B. A. The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma. New York: Viking, 2014. 464 p.
16. Zadeh R., Jogia, J. The Use of Art Therapy in Alleviating Mental Health Symptoms in Refugees: A Literature Review. *International Journal of Mental Health Promotion.* 2023. 25 (3). P. 309–326. DOI: 10.32604/ijmhp.2023.022491.

Information about the authors:

Babkina Oleksandra Ihorivna,

Master of Design at the Department of Visual Design and Art

Lviv Polytechnic National University

12, Stepan Bandera Str., 79000, Lviv, Ukraine

Babkina Maiya Ivanivna,

PhD of Education and Pedagogic sciences,

Associate Professor at the Department of Foreign Languages of the

Humanities and Social Sciences

Lviv Polytechnic National University,

12, Stepan Bandera Str., 79000, Lviv, Ukraine

APPROACHES TO TRAINING SPECIALISTS IN THE FIELD OF AUDIOVISUAL ARTS IN LINE WITH THE NEEDS OF THE MODERN ECONOMY AND LABOUR MARKET

Batiuk A. A.

INTRODUCTION

The relevance of this topic stems from the rapid development of the creative industries and digital technologies, which makes the training of specialists in the field of audiovisual arts a priority for modern education. Today's labour market requires specialists in the creative sector not only to possess artistic and aesthetic competencies, but also to have skills in working with multimedia technologies and the ability to integrate artistic and technical solutions into interdisciplinary projects. The growing demand for specialists in the fields of film, advertising, design, digital marketing and cultural management confirms the need for a systematic study of how to ensure high-quality training for professionals in the audiovisual sector. Thus, examining approaches to the professional training of specialists in the audiovisual sector, and analysing and determining their demand in the modern labour market, is a timely and significant aspect both for the development of the education system and for ensuring the competitiveness of the national economy.

In today's world, characterised by the rapid development of digital technologies and the globalisation of the cultural sphere, audiovisual art plays a leading role amongst the means of communication, self-expression and social influence. Young professionals in this field are a key driving force behind the creation and development of new creative practices, as they are uniquely capable of adapting swiftly to the dynamic changes in the media landscape and introducing innovative approaches to artistic and communication activities.

Today, the demand for specialists in audiovisual arts is growing across various sectors – from cinema, television and advertising to media design, digital marketing, educational platforms and the creative industries. The modern labour market requires such specialists not only to have artistic and aesthetic training, but also a high level of proficiency in technical tools, the ability to work in interdisciplinary teams and to create competitive content.

Phenomena such as transformations in the global economy, changes in Ukraine brought about by the war, and the rapid expansion of the online sphere

have shaped a new reality for communication within society. Communication today must rise to the challenges of the modern age, namely by not only being swift in disseminating information but also by constantly seeking new methods of cultural and informational interaction.

An analysis of the academic literature devoted to the study of the evolution of audiovisual art in the digital age highlights the focus on the development of VR, AR and artificial intelligence, which is transforming the approach to professions in the audiovisual sector. The evolution of audiovisual formats is inextricably linked to technological development, which has led to the emergence of various immersive, interactive and AI-assisted forms. In this regard, the integration of educational programmes into new formats for teaching media technologies and contemporary practices is becoming increasingly relevant¹.

The audiovisual industry, as a key sector of the national creative economy and the media economies of other countries, is actively accelerating its growth. People today are increasingly less likely to consume information in text-only form; instead, a synthetic blend of video, audio and artistic visual imagery dominates. In this regard, changes are taking place in the field of audiovisual communication, driven primarily by the digitalisation of the media sector, the development of online platforms, multimedia technologies and new formats of media content, which are directly influencing the structure of professions in the field of audiovisual production. As a result, new professions are emerging in the field of audiovisual production (digital producer, media designer, multimedia content specialist, VR/AR technology specialist, content manager), whilst the roles of traditional professions are expanding, as professionals in these fields must now be proficient in digital technologies, work with various media platforms and utilise new post-production tools².

Creative and technological skills are becoming increasingly integrated, which necessitates the interdisciplinary training of specialists. The role of production and management skills, linked to the promotion of audiovisual products on the international media market, is growing.

The quality of audiovisual content depends directly on the level of professional training of specialists, their ability to use modern technologies and their understanding of how the media industry operates. In order to ensure

¹ Марченко І. Формат і медіум у цифрову епоху: трансформації аудіовізуального мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. № 36. URL: <https://nv.knuktt.edu.ua/article/view/332824> (дата звернення: 16.06.2026).

² Безручко О., Староста М. Особливості й умови розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2018. № 2. С. 12–21. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151756> (дата звернення: 16.06.2026).

a highly skilled workforce, training programmes must take into account trends towards the globalisation of the media market³.

In this regard, the training of specialists in the field of audiovisual arts must be carried out in line with the needs of the modern economy and the labour market. This entails updating educational programmes to reflect developments in the creative industries, integrating digital technologies into the learning process, combining creative training with economic and managerial knowledge, and equipping students with the ability to work in the context of rapid technological change within the media sector.

Thus, the transformations in the media industry are not only altering the structure of professions in the field of audiovisual production, but are also placing new demands on the system for training specialists, which must be flexible, interdisciplinary and geared towards the needs of the modern labour market.

Today, specialists with expertise in media communications, video art and audiovisual design are becoming unique professionals capable of influencing the information landscape. It is they who have the potential to fill a niche that currently remains largely untapped, thereby ensuring both cultural and economic prospects for the development of society.

Thus, researching approaches to training specialists in the field of audiovisual art, as well as defining the qualitative components of their competencies, is an extremely important task for the development of effective educational strategies that will meet the challenges of the digital age and contribute to the development of the creative economy.

1. Analysis of Approaches to Training Specialists in the Field of Audiovisual Arts

In the twenty-first century, audiovisual content has become the dominant form of communication, information consumption, and entertainment. According to international studies, the global video content market is growing annually by 8–12%, while the demand for qualified specialists—including cinematographers, editors, directors, animators, and sound designers—exceeds the available supply in the labour market. The rapid development of streaming platforms, social media, video blogging, and digital marketing has created an unprecedented demand for creative professionals capable of producing high-quality visual and audio content.

³ Печеранський І., Ревенко А. Сучасний стан і перспективи розвитку аудіовізуального сектору медіаекономіки зарубіжних країн (на прикладі теле- і кіноіндустрії). *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*. 2022. № 10. С. 47–67. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-745X.10.2022.269478>. URL: <https://international-relations.knuim.edu.ua/article/view/269478> (дата звернення: 16.06.2026).

The traditional system of training specialists in the fields of film, television, and media arts requires substantial renewal in accordance with the demands of the digital era. A contemporary audiovisual specialist should possess not only classical artistic competencies but also technical skills related to the use of advanced equipment and software, an understanding of digital platform algorithms, knowledge of entrepreneurship and legal regulations, and competencies in personal branding and self-promotion. An analysis of contemporary research and educational programmes in audiovisual education makes it possible to identify several key approaches to training modern specialists.

One of the fundamental approaches in contemporary higher education is the competency-based approach, which focuses on developing students' professional, social, and creative competencies.

Today, the competency-based approach is one of the most widely adopted models in higher education because it allows the educational process to be oriented towards clearly defined learning outcomes. Its major advantage lies in developing not only professional knowledge but also so-called soft skills, including communication, teamwork, critical thinking, leadership, project management, and lifelong learning abilities. These competencies increasingly determine the competitiveness of young specialists in the labour market. At the same time, a potential drawback of the competency-based approach is the excessive standardisation of learning outcomes, which may sometimes limit the development of students' individual creative potential and artistic vision.

The practice-oriented approach ensures a close connection between education and professional activity. Its primary advantage is the opportunity for students to gain real production experience during their studies. Participation in video projects, film production processes, media centres, and creative studios allows students to develop teamwork skills, meet deadlines, interact with clients, and solve professional problems in real-world settings. However, implementing this approach requires significant material and technical resources, modern equipment, and continuous cooperation between educational institutions and industry representatives, which is not always possible under conditions of limited funding.

In many educational programmes, competencies are developed in accordance with industry needs and include both technical and creative skills, as well as entrepreneurial thinking and leadership. This approach ensures the development of universal professional skills necessary for adaptation to the dynamic labour market.

It is important to emphasise that the training of audiovisual specialists requires combining theoretical knowledge with practical activity. Accordingly, the practice-oriented approach involves such forms of learning as internships,

the creation of student audiovisual projects, work in professional studios, and participation in real media projects.

Many international media schools combine theoretical courses, practical workshops, and participation in production processes, enabling students to acquire professional experience while studying. Such an approach contributes to students' professional readiness for real-world activity in the media sector.

At the same time, the contemporary audiovisual industry integrates various fields of activity, including art, technology, marketing, management, and digital communication. Consequently, the training of specialists increasingly relies on an interdisciplinary approach. This approach involves integrating knowledge from different disciplines and enables the preparation of specialists capable of working in various segments of the creative economy and adapting quickly to emerging professions.

The interdisciplinary approach corresponds to current trends in the development of the creative economy, where the boundaries between professions are becoming increasingly blurred. A contemporary audiovisual specialist should understand not only artistic processes but also the fundamentals of digital technologies, marketing, branding, entrepreneurship, project management, and media communications. The advantage of this approach lies in preparing versatile specialists capable of working across different sectors of the creative industries. At the same time, there is a risk of superficial mastery of individual disciplines due to the excessive expansion of educational content.

Project-based learning involves students' participation in comprehensive creative projects implemented within real production processes. Students are engaged in planning, filming, and editing audiovisual materials. In many international educational programmes, the final stage of training is the creation of a complete audiovisual project, such as a short film, multimedia installation, or transmedia project.

The project-based approach is aimed at developing students' professional independence and creative thinking. During the implementation of their own projects, students experience all stages of audiovisual production, from idea generation to presentation to the target audience. One of the major advantages of this approach is the development of a professional portfolio, which becomes an important instrument for graduate employability. At the same time, the effectiveness of project-based learning largely depends on students' motivation and the professional guidance provided by instructors.

This approach allows students to demonstrate a comprehensive set of professional competencies.

In addition to the approaches described above, the contemporary system of audiovisual education increasingly employs a student-centred approach.

Its essence lies in taking into account students' individual educational needs, creative interests, and professional trajectories. Students act as active participants in the educational process, while instructors assume the roles of mentors and consultants. Such an approach contributes to the development of an individual artistic style, creative self-realisation, and professional identity.

The digital-oriented approach has also become increasingly important. It involves the active use of digital platforms, online services, and software applications for video editing, animation, virtual production, and multimedia design. The relevance of this approach is determined by the digital transformation of the audiovisual industry and the emergence of new professions associated with digital content production.

Particular attention should also be given to the internationally oriented approach to specialist training. The globalisation of the audiovisual market and the development of international creative collaborations require graduates to be capable of working in intercultural environments, proficient in foreign languages, and familiar with the functioning of international media markets. Students' participation in international projects, academic mobility programmes, festivals, and collaborative educational initiatives broadens their professional outlook and enhances their competitiveness in the global labour market.

A significant example of adapting educational processes to contemporary challenges is provided by the experience of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Under conditions of martial law and the necessity of ensuring the continuity of education, the Academy modernised its approaches to training audiovisual specialists by implementing blended and distance learning formats, supplemented by opportunities for face-to-face consultations in specially equipped safe spaces and shelters. This approach has made it possible to maintain the quality of education, ensure accessibility for students from different regions of Ukraine, and continue implementing creative projects despite existing restrictions.

A substantial direction in the Academy's educational development has been the internationalisation of education. The expansion of intercultural connections, participation in international educational and artistic projects, and cooperation with foreign partners create additional opportunities for students' professional growth. Future specialists gain practical experience in international communication, become familiar with trends in audiovisual arts development in other countries, and acquire skills necessary for working in a global professional environment.

At the same time, supporting students' independent creative activity has become an essential component of contemporary education. The educational process is increasingly focused on developing individual artistic vision,

authorial style, and creative autonomy. From the early stages of study, students are involved in practical activities, create their own projects, and develop professional portfolios. This approach contributes to early professional self-determination, helps students identify their own creative niches, and facilitates more successful integration into professional environments after graduation.

Thus, contemporary training in the field of audiovisual arts should be based on a combination of competency-based, practice-oriented, interdisciplinary, project-based, student-centred, digital-oriented, and internationally oriented approaches. Their comprehensive implementation makes it possible to ensure that educational programmes correspond to current labour market needs, the development of creative industries, and the requirements of the digital economy.

2. Analysis of Contemporary Labour Market Requirements for Training Specialists in the Field of Audiovisual Arts

A study of existing approaches to training specialists in the field of audiovisual arts in accordance with the needs of the contemporary labour market reveals a gap between the content of educational programmes and the current demands of the industry. Addressing this gap is critical for modernising curricula and improving the quality of professional training.

An analysis of the Ukrainian labour market over the past five years (2020–2025) indicates significant changes in the structure of labour demand and in the qualification requirements for employees. In the context of globalisation, the digitalisation of society, and the intensification of information warfare, audiovisual arts play a vital role in shaping national identity, preserving cultural heritage, and promoting societal values. For Ukraine, which is currently facing the challenges of war and engaged in active state-building efforts, the training of media professionals is of strategic importance. Young specialists in the fields of film, television, animation, and digital media have the capacity to create content that contributes to a positive international image of the country, strengthens national identity, and counteracts disinformation.

The audiovisual industry is one of the most dynamic sectors of the creative economy, characterised by significant potential for service exports, investment attraction, and job creation. Studying the demand for young specialists makes it possible to assess the economic potential of the industry, identify promising directions for its development, and formulate effective strategies for supporting entrepreneurship in the media and creative industries.

The rapid development of artificial intelligence technologies, virtual and augmented reality, interactive cinema, and immersive media is creating new segments within the audiovisual market and increasing the demand for specialists

with interdisciplinary competencies. Consequently, preparing young people to work with innovative technologies and adapting educational programmes to rapid technological change have become particularly relevant.

In the context of high levels of youth migration and ongoing structural transformations of the labour market, the training of competitive specialists has become increasingly important. The audiovisual sector offers a wide range of opportunities for professional self-realisation, from employment in production companies and media studios to freelance work, start-ups, and entrepreneurship. Understanding the mechanisms of integrating young specialists into professional environments, the barriers to employment, and the factors contributing to successful career development has practical significance for both higher education institutions and state youth policy.

Ukrainian audiovisual products are increasingly receiving recognition at international festivals, and domestic specialists are successfully employed by leading global companies. At the same time, the outflow of creative talent abroad and the insufficient integration of Ukrainian media education into the European educational area remain pressing challenges. Research into these issues makes it possible to identify ways of enhancing the international competitiveness of Ukrainian specialists while maintaining their professional connections with the national industry.

The contemporary Ukrainian labour market demonstrates a persistent shortage of qualified personnel while simultaneously offering broad opportunities for young specialists capable of combining several professional functions within a single professional profile.

Based on the conducted analysis, it can be argued that a contemporary specialist in audiovisual production should possess a complex set of interconnected competencies. One of the most in-demand characteristics is multifunctionality. Despite the general trend towards narrow specialisation in the labour market, the audiovisual industry requires specialists who combine skills in video production and editing, sound and lighting technologies, production management, budgeting, client communication, and audience engagement.

The contemporary market increasingly demands so-called hybrid specialists capable of carrying out video production, editing, sound recording, organising live broadcasts, creating content for social media, managing pre-production and post-production processes, and adapting audiovisual products to the specific requirements of various digital platforms.

Alongside technical expertise, creativity and advanced creative thinking have become especially valuable. Employers increasingly emphasise the importance of responsibility, self-organisation, teamwork, and effective problem-solving skills. In conditions of intense competition, original ideas and creative solutions

are essential for attracting audience attention and establishing the competitive advantages of media products.

Given the rapid development of digital technologies, proficiency in contemporary software, digital tools, and artificial intelligence technologies has become an integral component of professional activity. Equally important is the ability to quickly master emerging technologies, as the technological environment of the audiovisual industry is constantly evolving.

In the regional context, particularly in the Kharkiv region, infrastructure reconstruction, the development of small and medium-sized enterprises, and the implementation of civic initiatives and information and communication projects are generating additional demand for audiovisual content. This creates new opportunities for local creative teams to participate in documenting reconstruction processes, implementing social campaigns, and promoting regional projects.

An important aspect is that the training of such specialists should be ensured directly by higher education institutions through the continuous updating of educational programmes, the integration of practice-oriented learning, internships, project-based activities, and cooperation with employers. The contemporary education system should foster a combination of creative thinking, digital competencies, and production management skills that will enable graduates not only to meet current labour market demands but also to successfully develop their own professional projects and occupy promising niches in the audiovisual services market.

CONCLUSIONS

Conclusions. Summarizing the above, it should be noted that the rapid development of the creative economy and the processes of digital transformation are generating a sustainable demand for professionals in the field of audiovisual arts and content production. The modern world increasingly operates within the paradigm of audiovisual communication, where audiovisual content has become one of the key instruments of information dissemination, promotion, education, cultural interaction, and social communication. Virtually every organization, business entity, public institution, and individual interacts with this environment in one way or another—as consumers, clients, or direct creators of content.

In this context, the study of approaches to developing contemporary professional competencies among future audiovisual arts specialists is of particular relevance. Improving the content and methods of professional training is an essential prerequisite for maintaining a high quality of education and for preparing highly qualified, competitive, and adaptable professionals capable of operating effectively in the rapidly changing media industry.

The analysis of the contemporary labour market revealed certain limitations in objectively assessing the actual demand for audiovisual production specialists, particularly due to the lack of systematic data on unfilled vacancies and workforce needs within the industry. At the same time, the findings of sociological studies and sectoral analytical reports indicate a shortage of qualified professionals who possess modern professional and interdisciplinary competencies.

The study found that employers increasingly seek multifunctional specialists who are capable not only of producing audiovisual content but also of demonstrating analytical thinking, strategic planning, project management, teamwork organization, communication skills, and managerial decision-making abilities. This trend reflects the transformation of the professional profile of the contemporary audiovisual specialist from a narrowly focused performer into a versatile creative professional capable of working effectively in interdisciplinary and project-oriented environments.

Therefore, the key prerequisite for the successful employment and professional self-realization of young people is the combination of creativity, digital competencies, entrepreneurial thinking, managerial skills, and the ability to engage in continuous professional development. These competencies should be systematically developed within higher education curricula in accordance with current labour market demands, global trends in the development of creative industries, and the strategic objectives of the post-war recovery and sustainable development of Ukraine.

SUMMARY

The article examines contemporary approaches to training specialists in the field of audiovisual arts and analyses the requirements of the modern labour market. It is established that audiovisual content has become a dominant form of communication, information consumption, and entertainment in the twenty-first century.

The rapid growth of the global video content market and the expansion of digital platforms have significantly increased the demand for highly qualified creative professionals. The study highlights the need to modernise traditional educational models in cinema, television, and media arts in accordance with the demands of the digital era. It identifies key approaches to professional training, including competency-based, practice-oriented, interdisciplinary, project-based, student-centred, digital, and internationally oriented approaches. Each of these approaches is evaluated in terms of its advantages and limitations for the preparation of competitive specialists.

The article also emphasises the importance of combining theoretical knowledge with practical experience in professional education. Special attention

is paid to the transformation of labour market requirements, including the growing demand for multifunctional and hybrid specialists with both technical and creative competencies.

The research demonstrates that modern audiovisual professionals must be able to integrate artistic, technological, and managerial skills in response to industry needs. It is concluded that the effective implementation of the identified approaches ensures the alignment of educational programmes with the dynamic development of the creative industries and the digital economy.

References

1. Марченко І. Формат і медіум у цифрову епоху: трансформації аудіовізуального мистецтва. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2025. № 36. URL: <https://nv.knutkt.edu.ua/article/view/332824> (дата звернення: 16.06.2026).
2. Печеранський І., Ревенко А. Сучасний стан і перспективи розвитку аудіовізуального сектору медіаекономіки зарубіжних країн (на прикладі теле- і кіноіндустрії). Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти. 2022. № 10. С. 47–67. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-745X.10.2022.269478>. URL: <https://international-relations.knukim.edu.ua/article/view/269478> (дата звернення: 16.06.2026).
3. Безручко О., Староста М. Особливості й умови розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2018. № 2. С. 12–21. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151756> (дата звернення: 16.06.2026).

Information about the author:

Batiuk Anna Anatoliivna,

PhD in Public Administration, Associate Professor,
Head of the Department of Audiovisual Art
Kharkiv State Academy of Design and Arts
8, Mystetstv Str., Kharkiv, 61002, Ukraine

АРХІТЕКТУРНІ ОБ'ЄКТИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНА УКРАЇНИ ТА ПРАКТИКА СТВОРЕННЯ ХУДОЖНІХ СВІТЛОВИХ ЗАСОБІВ ЖИТЛОВИХ БУДІВЕЛЬ

Василенко О. Б., Белоусова Г. В., Чвирова О. Є.

ВСТУП

Сучасні проблеми забезпечення якісного архітектурного середовища у містах, психологічного комфорту для життєдіяльності людей, ефективного використання естетичного потенціалу природного світла та інноваційних промислових світлових технологій є надзвичайно важливими, про що свідчать обговорення їх на Самітах, присвячених проблемам змін клімату („Кліматичний саміт ООН”, м. Копенгаген, 7-18 грудня 2009 р.) та „Світової Енергетики Майбутнього” (ОАЕ, м. Абу-Дабі, 17 січня 2010 р., „Міжнародний Саміт Енергетики Майбутнього 2014” („World Future Energy Summit 2014”) в Абу-Дабі (ОАЕ), 18-22 січня 2014 р.). У контексті сталого розвитку екологічні проблеми життєдіяльності населення розглядались також на „Міжнародному Саміті з Сталого Розвитку – 2002” (Йоганнесбург, 2002 р.) та на Саміті з питань Землі в Ріо-де-Жанейро („Програма 21”, на конференції ООН щодо цілей сталого розвитку „Rio+20” (до 2015 р.), на світовому архітектурному Саміті WAF 2009 (World Architecture Festival) (Барселона, 2009 р.).

Ці наукові проблеми завжди були в центрі уваги науковців України – на міжнародних науково-практичних конференціях (Одеська державна академія будівництва та архітектури – 2020 р., Харківський національний університет будівництва та архітектури – 2022 р.), у процесі організації міжнародних архітектурних конкурсів в мережі Інтернет, присвячених питанням дизайну, енергозбереження, екологічності архітектурних об'єктів та ін.

Інтерес до художньої сторони міського освітлення існував завжди. Історично склалося так, що практичними проблемами міського освітлення, які визначали його якість, відали в основному інженери. Але завжди існувала й інша гілка, мало пов'язана з практикою, менш раціональна, з більшим пошуковим, емоційним нахилом, що надихалася потенційними виразними можливостями штучного світла. Як правило, вона представлена іменами зодчих, художників, дизайнерів, тобто фахівців з художньою освітою. Науковці експериментували зі світлом щодо створення зорових образів на макетах і моделях, а інколи й у натурі, пропагуючи естетичні концепції.

В рамках концепції екологічного підходу до формування середовища життєдіяльності людини одним із головних пріоритетів є науково-проектний напрямок створення біокліматичної та екологічної архітектури, що дозволяє багатобічно використовувати сонячну енергію та інноваційні світлові технології. Відомо, що під дією різних антропогенних факторів, зниження прозорості атмосфери у зв'язку із зростанням міст та промисловості відбуваються значні зміни кліматичних, інсоляційних та інших важливих для життєдіяльності людей ресурсів, особливо в міській забудові. Крім того, світло як природна субстанція у сполученні із штучним освітленням є сучасним засобом створення виразної архітектурної композиції, забезпечення сприятливих умов для взаємодії людини і оточуючого середовища. При цьому денне світло виявляє форму архітектурного об'єкту, створюючи «світловий образ», а вночі архітектура стає джерелом штучного освітлення з використанням технічних засобів дизайну архітектурного середовища та створенням «естетичного образу».

1. Виникнення передумов проблеми природного та штучного художнього освітлення архітектурних форм житлових будівель

Досвід і вимоги сучасного життя до підвищених стандартів якості привели до того, що в ряді розвинених країн народилася нова професія, яка заповнює нішу, що пустує, між архітектурою й світлотехнікою і забезпечує грамотний ефективний зв'язок між ними шляхом перекладу художніх проблем світлової архітектури на мову світлотехнічних параметрів. У Франції таких фахівців називають «світловими концептуалістами». Великі світло-планувальні проєктів розробили Р. Нарбоні, Л. Клер, Ж. Арно, Я. Керсала та ін. Архітектори -інженери брали участь в освітленні Ейфелевої вежі (шосте «світлове вбрання» за її життя). Наприклад японка І. Мотоко – лауреат багатьох світло-дизайнерських конкурсів. У США сформувалася своя школа світло-дизайнерів. Вони формують нові стилі й напрямки в освітленні інтер'єра, світлотехнічної продукції міста¹.

Серед ієрархії пріоритетів, наприклад, у розробленій «Концептуальній програмі стратегії сталого розвитку Одеського регіону до 2020 р.» слід відзначити у якості головного – необхідність кардинального підвищення комфортності умов життя міського населення та покращення екологічного стану довкілля. Встановлено, що світло суттєво впливає на архітектуру будівель і споруд, формуючи у взаємодії з ними належний рівень якості об'єктів, економічності рішень і художньої виразності; відповідний рівень

¹ Лісна О.І. Декоративно-художнє освітлення архітектурного середовища: навч. посібник / О. І. Лісна; Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. – Х.: ХНАМГ, 2010. – 275 с.

освітлення приміщень будинків та забудованих територій є також важливою передумовою створення сприятливих умов для життєдіяльності людини, для підвищення її творчої та виробничої активності, покращення умов відпочинку.

Проблема визначення енергетичних параметрів оточуючого середовища, необхідних для оптимізації форм будівель та забезпечення світлових функцій, потребує постійного удосконалення, впровадження в Україні європейських норм та гармонізації національної нормативної бази з нормами ЄС.

Виникнення передумов проблеми природного освітлення в архітектурі житлових будівель є комплексним процесом, зумовленим історичними, соціальними та технічними змінами. Основні передумови почали активно формуватися з середини ХХ століття та загострюються дотепер через наступні фактори:

- *Масова забудова (індустріальне будівництво):* У 1960-70-х роках перехід до типового проектування та будівництва житлових будинків перших масових серій призвів до зниження якості просторово-планувальних рішень, що вплинуло на рівень освітленості квартир.

- *Ущільнення міської забудови:* Збільшення щільності забудови в історичних центрах міст та нових районах обмежує доступ денного світла до житлових приміщень, створюючи "ефект затінення".

- *Реставрація існуючого житлового фонду:* Багато будинків, побудованих у середині ХХ ст., зараз потребують реконструкції, під час якої виникають проблеми з відповідністю сучасним нормам інсоляції.

- *Сучасні архітектурні тренди:* Прагнення до максимізації житлової площі та використання нових форм іноді суперечить вимогам до якісного природного освітлення.

- *Підвищення екологічних вимог:* Сучасна «архітектурна екологія» ставить завдання створення здорового житлового середовища, де природне світло є критичним компонентом, що вимагає переосмислення старих підходів.

Одним із основних художньо-екологічних чинників, які формують параметри світлового середовища, мікроклімат приміщень, інсоляційні умови є законодавчі регламенти, які представлені в Законі України «Про охорону навколишнього середовища» (1991р.) визначено, що невід'ємною умовою сталого економічного та соціального розвитку України є пріоритетність вимог щодо екологічної безпеки життєдіяльності людини, екологічних стандартів та нормативів². У зв'язку з цим методи організації

² Закон України. Про охорону навколишнього природного середовища. Відомості Верховної Ради України ВВР), 1991, № 41, ст.546).

комплексу світлових засобів в архітектурі житлових і громадських будівель є і залишаються одними із актуальних задач сучасного архітектурного процесу. Це підтверджується також регламентами Закону України «Про благоустрій населених пунктів» (2016 р.)³, у якому важливими елементами архітектурного середовища визнано «засоби та обладнання зовнішнього освітлення та зовнішньої реклами», а головним принципом забудови є впровадження енергозберігаючих технологій. В Законі України «Про архітектурну діяльність» (2022 р.) також наголошується на необхідності нових екологічних технологій при проектуванні та будівництві об'єктів у сфері житлово-комунального господарства⁴.

Проблема формування комплексу світлових засобів в архітектурі будівель і споруд знаходиться в центрі не тільки соціальної уваги, але і у сфері невідкладних питань екології, архітектури та містобудування.

Нормативно-методична база, зокрема, діючий ДБН В.2.5-28-2006 «Природне і штучне освітлення» не враховує багатьох сучасних вимог до впровадження нових технологій освітлення будівель та споруд. Затверджена Зміна №2 до цього документу (01.09.2019 р.) лише частково виправляє ситуацію, щодо природного, штучного та суміщеного освітлення без врахування особливостей наявності нових засобів електрообладнання, використання світлодіодних приладів штучного освітлення, нових енергозберігаючих Light Emitting Diode технологій (технологія, за якої електричний струм проходить через напівпровідник, перетворюючись на світло. Завдяки відсутності нитки розжарювання, вона є надзвичайно енергоефективною, довговічною, безпечною та екологічною) для внутрішнього і зовнішнього освітлення, а також для реклами.

Разом з тим в Україні набрали чинності деякі нормативні документи, що стосуються використання як природного, так і штучного освітлення будівель, до яких належить Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Державної цільової науково-технічної програми «Розробка і впровадження енергозберігаючих світлодіодних джерел світла та освітлювальних систем на їх основі» (05.03.2024 р.). У «Галузевій програмі підвищення енергоефективності у будівництві на 2020-2024 роки» (м. Київ, 2019 р.) відзначається необхідність подальшого вдосконалення нормативного забезпечення природного і штучного освітлення, вказується, що «для суттєвого зменшення витрат енергії, що необхідні на підтримання нормативних вимог з мікроклімату приміщень у зв'язку з нераціональним проектуванням світлопрозорих огорожень та систем сонцезахисту,

³ Закон УКРАЇНИ. Про благоустрій населених пунктів. (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2005, № 49, ст.517).

⁴ Закон України від 20.05.1999 № 687-XIV. Про архітектурну діяльність.

потрібно розробити єдині державні будівельні норми з проектування світлопрозорих огорожень та ряд відповідних національних стандартів-настанов з розрахунку та проектування природного освітлення, інсоляції, сонцезахисних пристроїв», використання інтерактивних систем у будівлях.

Слід відзначити, що окремі питання на замовлення Міністерства регіонального розвитку України нормативно врегульовані, зокрема, прийнято Національний стандарт України «Настанова з розрахунку інсоляції об'єктів цивільного призначення. ДСТУ – НБВ.2.2-27:2010», який встановлює порядок розрахунку тривалості інсоляції при архітектурному проектуванні, реставрації будівель ⁵.

Зі зміною природного освітлення протягом дня змінюється характер висвітлення архітектурних форм споруд, але завжди так, що ці форми продовжують сприйматися з властивими їм характерними рисами. На відміну від природного освітлення штучне освітлення нерідко створює зорові ілюзії (викривлення форми, її незрозумілість, фантастичність).

Потік природного світла, що має єдиний напрямок, ставить всі аналогічні і аналогічно до нього орієнтовані об'ємні форми в рівні умови освітлення. Природне світло зазвичай спрямоване на поверхню, яка освітлюється потоком паралельних променів, отже, кожна криволінійна поверхня в кожній точці зустрічається з ним під іншим кутом, що і визначає різну освітленість в цих точках. Всяка площа у всіх точках буде зустрічатися з спрямованим на неї однорідним потоком променів строго під одним і тим же кутом і, отже, отримає одну і ту ж освітленість на всьому своєму протязі. Тому уявлення про площину пов'язано в нашій свідомості з поданням про практично незмінною її освітленістю. Уявлення про криволінійні поверхні пов'язано з поданням про освітленість закономірно змінної цієї поверхні.

Значні за розмірами форми (площині) джерелами штучного світла висвітлюються спрямованими на них розбіжними пучками світлових променів. При цьому площа не може отримати рівну освітленість у всіх своїх точках, тому що кожна її точка знаходиться на іншій відстані від джерела світла і поверхню в цій точці утворює інший кут з спрямованим на неї променем.

Дизайн архітектурного середовища як сфера мистецтва повинна задовольняти духовним, художнім запитам суспільства. Справжні твори мистецтва викликають у людини естетичні емоції. Таким чином, архітектурним творам притаманні як функціональні, так і естетичні

⁵ ДСТУ-Н Б В.2.2-27:2010. (Частина 1). Національний стандарт України. Будинки і споруди. Настанова з розрахунку інсоляції об'єктів цивільного призначення.

властивості. Саме це визначає специфіку архітектури, що являє собою складну єдність матеріальної і духовної культури суспільства, особливий вид діяльності людини, що поєднує науку, техніку і мистецтво. Форма архітектурних об'єктів визначається значним числом факторів, основними з яких є: функціональне призначення об'єкта, його естетична значимість, конструктивне рішення, матеріал, технологія та умови будівництва, взаємодія об'єкта з навколишнім середовищем і людиною (рис. 1).

Криволінійна поверхня при джерелах освітлення, розташованих на її геометричній осі або в геометричному центрі, виявляється найсприятливішою саме для рівномірного розподілу освітленості на ній. Розташування світильника створює на склепінні нерівномірну яскравість, визначальну в деякій мірі його зорове сприйняття⁶.

На ступінь «яскравої хвилястості» архітектурних поверхонь впливають, в основному, джерела штучного світла, проте не виключена ймовірність досягнення такого ефекту і з допомогою метричних рядів світлопроникних архітектурних конструкцій, якщо того вимагає композиція⁷.

Інакше йде справа з участю світла у формуванні художнього образу. Світло може створювати різні відтінки настрою: воно може бути похмурим і таємничим, радісним і заспокійливим, інтимним і розслаблюючим, збудливим і т.д. Тут першорядне значення має інтуїція проєктувальника в якості гри світлотіні на емоційне забарвлення інтер'єру.

Розподіл освітленості по склепінню при штучному освітленні не обумовлюється його кривизною. Форма зведення (купола) краще виявляється при такому розподілі освітленості, яке характеризується кривою, аналогічною профілю склепіння або купола.

Характер окремих елементів і частин будинку, їх пропорції, фактура їхніх поверхонь, що впливають на нас кольорами і формою завдяки світлу, викликають складні відчуття, які створюють у нашій свідомості образи предметів. Такий шлях, на якому архітектор, використовуючи вплив світла на сітківку наших очей, викликає в нашій свідомості певне сприйняття свого твору. Тому з повним правом можна стверджувати, що основним засобом виразності архітектури є світло. Великі зодчі всіх часів знали ціну «чарівному жезлу освітлення» (Гете) і користувалися ним, створюючи чудеса. Майстерно застосовуючись до умов переважаючого природного освітлення, вони змушували світло малювати той архітектурний образ,

⁶ Koniuk A., Vasylenko O. Light Facilities Complex in Architectural Design. *Book Chapter Lecture Notes in Civil Engineering* [this link is disabled](#), 2020, volume 73, 755-p. Pp. 491–499. DOI:10.1007/978-3-030-42939-3_49

⁷ Koniuk A., Vasylenko O., Palii K. Lighting Means as Factors Influencing the Formation of Architectural Environment. *Conference Paper: Lecture Notes in Civil Engineering* [this link is disabled](#), January 2022, volume 181. Pp. 561–572. DOI: 10.1007/978-3-030-85043-2_53

який їм хотілося донести до глядача. Єгипетські храми і римський Пантеон, Софія Константинопольська і готичні собори, інтер'єри бароко і північні російські церкви – всі ці добутки людського генія дають нам чудові приклади використання світла не тільки як функціонально необхідного засобу, але й як фактора могутнього естетичного впливу на глядача.

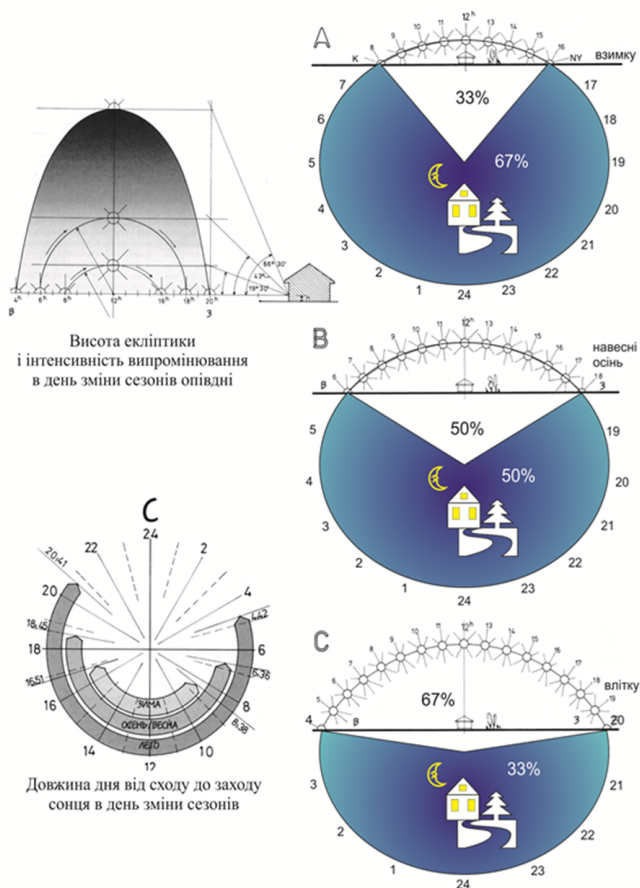


Рис. 1. Модель формування природного та штучного освітлення в архітектурному середовищі житлових будівель

Приміщення в будинках, що служать місцем праці великої кількості людей, випромінюють уночі світло; замкнуті приміщення, при відповідній

організації освітлення, здаються безмежними; у пізній час вулиці великих міст, насичені динамікою світла автомашин, які рухаються, і світлових реклам, здаються святковими. Це неминуче штовхає архітекторів на зовсім нові шляхи творчості, до розкриття нових принципів і знаходження нових методів створення прекрасного. На цих шляхах одним із головних факторів є ні з чим не зрівнянні в минулому можливості, які надає архітекторові сучасна техніка освітлення. З'явилося прагнення архітекторів до використання світла як засобу вираження своїх задумів, виникає інтерес до творчих проблем світла. Співпраця архітекторів зі світлотехніками також обов'язкова в роботі над проектом сучасного будинку, як і співробітництво з конструкторами. Сучасний архітектор повинен бути освіченим у галузі світлотехніки, як і сучасний світлотехнік повинен бути розвинений естетично, здатний сприйняти та засвоїти задуми архітектора.

Архітектура й світлотехніка розглядають подібні проблеми з різних точок зору. Учені почали розробляти питання техніки освітлення. Зорове сприйняття почало вивчатися з погляду техніки освітлення. Дослідження фізичних і фізіологічних явищ доповнювалися впливом світла на перебуваючих. Вчені-світлотехніки, спираючись на розроблені Гельмгольцем фізіологічні основи зорового процесу, включили в коло своїх інтересів вивчення природного освітлення. Виявлення необхідного рівня освітленості для тих або інших практичних процесів і вивчення питань правильного розподілу світла й тіні привели до дослідження розміщення і розмірів віконних прорізів, при якому забезпечується нормована освітленість приміщення. Дослідження уперше проведено в 1925 р. привели до необхідності вивчення істотного питання – питання економічного штучного освітлення. В приміщеннях освітлення може розглядатися як свого роду знаряддя виробництва, привело до дослідження біологічних і технічних основ доцільності освітлення будинків, створення в них оптимального світло-кольорового середовища, «світло-кольорового» клімату.

2. Архітектурна спадщина України та практика створення художніх світлових засобів житлових будівель

Досліджуючи питання виявлення світлом архітектурної форми, Й. Грашка (інж. Словаччини) вважає за доцільне розділити розглянутий матеріал на три частини: виявлення світлом загальної, основної архітектурної форми (загальні форми перекриття); виявлення пластики; освітлення деталей ⁸.

⁸ ДСТУ Б В.2.2-6-97 (ГОСТ 24940-96). Методи вимірювання освітленості.

Інтерес до художньої сторони міського освітлення існував завжди. Історично склалося так, що практичними проблемами міського освітлення, які визначали його якість, відали в основному інженери. Але завжди існувала й інша гілка, мало пов'язана з практикою, менш раціональна, з більшим пошуковим, емоційним натхненням, що надихалася потенційними виразними можливостями штучного світла. Як правило, вона представлена іменами зодчих, художників, дизайнерів, тобто фахівців з художньою освітою. Ці ентузіасти експериментували зі світлом щодо створення зорових образів на макетах і моделях, а інколи й у натурі, пропагуючи естетичні концепції (рис. 2).

Вимірювання освітленості – це процес визначення кількості світла, що падає на поверхню. Основним інструментом є люксметр, який фіксує світловий потік за допомогою фотоелемента та виводить результат у люксах (лк). Крім інструментального, існують розрахункові та геометричні методи оцінки.

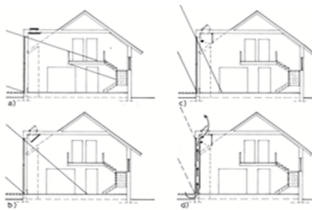
Головні підходи до визначення рівня освітленості поділяються на кілька категорій: інструментальні методи (прямий метод (безпосередня оцінка): Використання люксметрів або фотометрів. Прилад встановлюється на робочу поверхню, і на його екрані одразу відображається значення в люксах. Метод порівняння: застосовується рідше, коли значення освітленості визначається шляхом порівняння яскравості контрольованої поверхні з еталонним джерелом світла); геометричні методи; розрахункові методи.

Наше зорове сприйняття форми визначається розподілом на ній яскравості, отже, звичайна площа може при певному освітленні виглядати увігнутою, опуклою або хвилястою (рис.3). Ілюзію хвилеподібного викривлення рівної поверхні ритмічною зміною її освітленості називають «яскравою хвилястістю»⁹.

Архітектура – це штучне, створене за законами краси середовище, в якому протікають всі соціальні й фізіологічні процеси, пов'язані з життєдіяльністю людини. Архітектурний твір – це результат колективної праці, де провідна роль належить архітекторові. Архітектура різних історичних періодів має свої особливості, стилі. Архітектура, створена для публіки, здобуває ціннісні властивості завдяки процесу сприйняття, обумовленому, з одного боку, об'єктом відбиття, тобто архітектурним твором, з іншого – особливостями суб'єкта відбиття (особистості, що діє в певному середовищі). Поняття «сприйняття» можна використати не

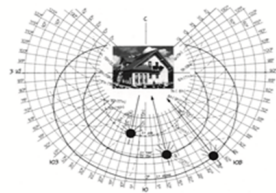
⁹ ДСТУ EN ISO 9241-306:2008 (EN ISO 9241-306:2008 "Ergonomics of human-system interaction"). Ергономіка взаємодії «людина-система».

тільки як бачити, але й як і здатність відбивати особливості архітектури різних епох, реагувати на зміну архітектурних стилів і напрямків.



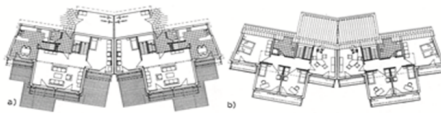
Вигляд і розрізи "сонячного будинку":

а) взимку, при вільній інсоляції; б) восени і навесні, при більш високій ротації Сонця; в) клітку, з використанням верхньої вентиляції при більш високій температурі внутрішнього простору будинку; г) клітку для захисту від сильного сонячного випромінювання житловий простір можна відокремлювати внутрішнім затінювачем, при цьому утворюється потік повітря в щілині між поверхнею скла і затінювачем буде охолоджуватися прогрітий простір

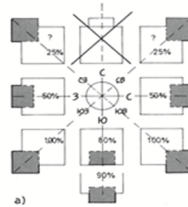


Діаграма екліптики у дні зміни сезонів на 47° північної широти і 19° східної довжини (у дужках- показники літнього часу): h - година.

Схеми умов освітлення будинків при різній орієнтації та ефективність інсоляції



Альтернативне розміщення "сонячних" будинків-близнюків, ; а) перший поверх, вигляд зверху; б) другий поверх, вигляд зверху



Умови освітлення будинків при їх різному розміщенні і орієнтації, а також ефективність інсоляції в %

- а) паралельно основному боку світла;
- б) з площиною будинку, що повернута на 45° відносно основного боку світла

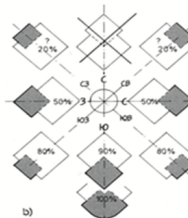


Рис. 2. Умове природне освітлення при різній орієнтації відносно півночі

Серед завдань, пов'язаних з поліпшенням якості світлового середовища, велике значення мають видимість і сприйняття об'єктів і поверхонь. Якість видимості і сприйняття великою мірою визначається не тільки параметрами освітлення будівель і забудови територій, але і властивості людського ока. Око людини добре пристосовувався до сонячних променів, як джерела світлової енергії. Розглядання кольорових поверхонь при зміні рівня яскравості в межах відповідних області денного зору,

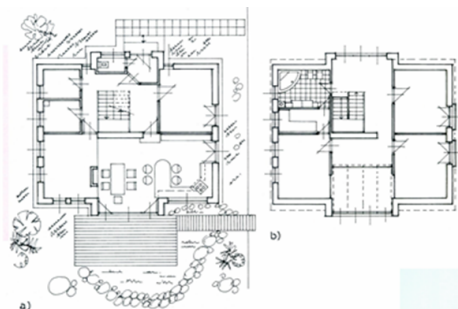
супроводжується зміною колірною відчуття (явище Бецольда-Брюкке), особливо помітно при сонячному освітленні поверхонь фасадів і деталей, які отримали серед архітекторів оцінку «сонячне світло з'їдає колір». При спостереженні архітектурних ансамблів, будівель і інтер'єрів око обіймає «обмацує» поле загального огляду таким чином, щоб зображення окремих ділянок послідовно потрапляли на центральні ямки очей, що містять такі світлові подразники, як «колбочки» і забезпечують найбільш чіткий зір. Для виразної видимості предметів у вечірніх і нічних умовах при низькій яскравості поверхонь необхідно, щоб ці предмети мали кутовий розмір.



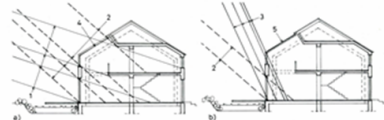
Рис. 3. Приклади інсоляції сучасних європейських житлових мастків

Основна потреба людини – видимість, тому що вона забезпечує можливість оцінювати та аналізувати навколишній світ. Завдяки задоволенню цієї потреби ми розуміємо навколишній світ і людей більш повно, вловлюємо дрібні зміни міміки при спілкуванні, зміни в навколишньому просторі, наша гама сприйняття світу розширюється.

Проектування будівель, які щадять оточуюче середовище, отримало новий імпульс у 80-ті роки, коли став обирати силу рух «зелених». Поняття «біо-архітектура» та «еко-будинки» уходять коріннями до архітектурної культури давніх епох, коли люди жили виключно в еко-будинках. Для будівництва використовувалися матеріали з оточуючого середовища (рис. 4).



Двоповерховий житловий будинок в Центральній Європі, що має, крім іншого, непряму інсоляцію: водне дзеркало садового ставка перед будинком у додаток до прямої інсоляції з весни до осені відображає життєдайні сонячні промені, спрямовуючи їх в бік житлового простору.
а) перший поверх, вид зверху;
б) другий поверх, вид зверху



Схеми відображають і пояснюють дію інсоляції в будинку: а) інсоляція з весни до осені; б) літня інсоляція крізь верхнє закриття із затінюючим пристроєм; 1 - зимове положення сонця; 2 - осіння і весняна інсоляція; 3 - літнє положення сонця; 4 - закритий дах; 5 - затінюючий пристрій на даху



Графічне зображення одного з шедеврів сонячної архітектури. В одній з квартир з двосного будинку за допомогою пасивної системи використовують сонячні промені першої половини дня, а в другій квартирі - післяобіднє сонячне випромінювання. Коли необхідно, житло за склом буде освітленим, і - коли необхідно - затіненим.

Рис. 4. Приклади ідеальної інсоляції житлового будинку

Головним пріоритетним напрямком сучасної світлотехніки є створення енергетичних та економічних багатофункціональних світлових комплексів, які забезпечують комфортні умови для праці та відпочинку людини, комфортне світло-кольорове середовище.

Сучасне світлотехнічне проектування здійснюється на базі таких вже визнаних принципів: – застосування вискоєфективних джерел світла та освітлювальних приладів, які забезпечують максимальний зоровий комфорт; – раціональне використання природного світла; – новий дизайн освітлювальних установок, орієнтований на якість освітлення; – часовий і просторовий контроль освітлення.

Будівлі пристосовувалися до місцевих кліматичних умов. Біоархітектура та сонячне світло взаємно впливають один на одного та співіснують у єдності. В сучасних умовах головним у будівельних методах залишається: вписати будівлю в оточуючий ландшафт та здійснити задум замовника з урахуванням місцевих традицій у використанні матеріалів.

Архітектура як об'єкт сприйняття відрізняється від інших видів мистецтв. Якщо мальовниче полотно має низькі художні якості, то його можна не розглядати, нецікаву книгу можна не читати, неблагозвучну музику можна не слухати. Архітектура перебуває в особливих умовах, оскільки ми не можемо не зауважувати свого оточення. Тому середовище нашого перебування повинно відповідати естетичним вимогам, мати високий художній рівень. У цих умовах виявлення реакції глядача, який володіє індивідуальним і суспільним досвідом, певною психологією, становить в архітектурній практиці одну з найважливіших проблем. Природа сприйняття мистецтва охоплює сферу мислення, почуттів і смаків людини. Кожному типу зорової свідомості тієї або іншої епохи відповідає свій, тільки йому властивий набір засобів виразності. Закономірності людського сприйняття, а також ступінь впливу архітектури на глядача відбито в математичних і геометричних концепціях зодчества Древньої Греції. Завдяки розвитку фізіології і психології (кінець XIX – XX ст.), що сприяють виникненню експериментальної естетики, проблема сприйняття 20 піднялася на якісно новий рівень (рис.5). Для вчених того часу – Г. Фехнера і В. Вундта – характерні спроби знайти об'єктивні умови створення прекрасного, пояснити за допомогою фізіології мотиви естетичної задоволеності при сприйнятті¹⁰.

¹⁰ ДСТУ EN 12464-1:2016 Світло та освітлення. Освітлення робочих місць. Частина 1. Внутрішні робочі місця (EN 12464-1:2011, IDT). [Чинний від 2017-12-01]. Вид. офіц. Київ: ДП «УкрНДНЦ», 2018. 47 с.



“Сонячний будинок” з регулюємими і фіксованими затінювачами. На головному фасаді південної орієнтації встановлені нижні і верхні фіксовані затінючі навіси; зверху затінюючий навіс оснащений 3-ма сонячними батареями, які нагрівають воду для побутових потреб:
а) перший поверх, вид зверху;
б) другий поверх, вид зверху.

Досягнення сучасної архітектури і техніки в домі. Система подання повітря, опалення і вентиляція з повним автоматичним управлінням дозволяють мешканцям будинку почувати себе в ньому комфортно, не дивлячись на велику кількість заскленої поверхні.

Рис. 5. Художнє оформлення «Сонячних будинків» з використанням інноваційних технологій¹¹

Здавна основними будівельними матеріалами слугували земля, глина, камінь, дерево, трава, очерет. У Центральній Європі найбільш розповсюдженими матеріалами були саманна цегла з відмінною тепловою здібністю та утрамбована земля, дерев’яні перекриття з очеретяним або солом’яним дахом (рис.6). Далеко виступаючий з усіх боків дах захищав від літньої спеки та палючого Сонця ¹².

¹¹ ГОСТ 23198-94 Лампи електричні. Методи вимірювання спектральних і колірних характеристик.

¹² ДСТУ 7267:2012 Метрологія. Люксметри фотоелектричні. Методика повірки (калібрування).



Рис. 6. Художнє світлове середовище внутрішнього простору житлового будинку

Основна вимога, яка пред'являється до всіх видів еко-будинків: після закінчення строку життя будинків повинний розкластися в природному середовищі або бути придатним для нового використання. Тому в еко-архітектурі не застосовуються залізобетон та пластик. На територіях з різними кліматичними умовами будують різні види еко-будинків. На рівнинних, прохолодних територіях найбільш розповсюджені «будинки у вигляді горбу». На територіях з помірним кліматом будинок може бути більш відкритим, на ньому можна влаштувати великі скляні поверхні, які слугують пастками для тепла.

Орієнтація будинку також має вирішальне значення. У «біо-органічній архітектурі» та «автономному будинку» застосовують різні альтернативні джерела енергії та природо-зберігаюче устаткування. Технологічні розробки в архітектурі дозволяють багатобічно використовувати енергію Сонця. Застосування активних і пасивних засобів сонячної архітектури дозволяє зменшити частку викопних енергоносіїв в експлуатації будинків.

Залежно від змісту цільового завдання бачення змінюється сигнал для виконання сенсорно моторних дій при роботах з різним ступенем розумової напруги (навчання, творчість, аналітичний пошук рішення різної складності, відпочинок, задоволення від споглядання і т.п.). Всі наші уявлення про простір і його сприйняття є результатом викликаних світловими подразниками зорових відчуттів. Зоровий аналізатор, як функціональна система, може бути розділений на ряд систем, які у свою чергу можуть бути розділені на субсистеми і т.д., діяльність кожної з яких спрямована на одержання конкретного ефекту пристосування. Периферичний відділ зорового аналізатора складається з трьох підвідділів, трьох функціональних підсистем: світлочутливої і розпізнавальної (сітківка), оптичної (роговиця, зіниця, кришталик і склоподібне тіло) і м'язової (м'яза зіниці, кришталика й очного яблука). Кожна з цих субсистем має свої властивості й особливості. Сітківка сприймає світло лише при досягненні ним певного рівня інтенсивності. Мінімальна енергія, що здатна викликати відчуття світла, називається порогом світловідчуття. При впливі світлового потоку на сітківку в ній відбуваються складні фотохімічні, електричні зміни, спрямовані на адаптацію сітківки до непостійних світлових умов. Сітківка, крім світло сприймаючої функції, виконує роль рецепторного поля, де відбувається первинне кодування сприйманої інформації, що надходить для кінцевого аналізу у відповідні відділи центральної нервової системи: фото пічне – денний зір (колбочки), скотопічне – сутінковий зір (палички).

Не можна вважати біо-будинком таку споруду, у якій використовують усі технічні досягнення для зменшення його енергетичних потреб. Вигідна різниця сонячної архітектури міститься в тому, щоб зменшена до можливого мінімуму потреба в енергії задовольнялася за допомогою енергії сонця. Обстановка еко- та біо-середовища повинна створюватися свідомо. При виборі методів будівництва завжди беруть до уваги випромінюючу животної силу – сонце – найголовніший «елемент» архітектури.

За думкою архітекторів, якщо будинок виражає внутрішній світ людей, які мешкають та працюють у ньому, то він становиться фізичною «проекцією» духовного та душевного стану змісту зв'язків між людиною та будинком. В Європі період, коли необхідно захищатися від сонця шляхом затінення, продовжується з травня до вересня.

Іншими словами, кінцевий результат – сприйняття освітленого об'єкта організує функціональну систему – зоровий аналізатор, що здійснює свої функції з мобілізацією субсистем: сітківки, а через неї акомодацийний, зіничний рефлекси (рис.7).

На південному боці будинку для затінення культивують листяні рослини, які будуть охолоджувати його, формуючи у поверхні стіни ефект труби. На східному, західному та північному боках будинку краще всього посадити у стін вічнозелені рослини. В літній період рослини дають тінь та прохолоду. Повертаючись до сонця, листя відкидають оптимальну тінь¹³.



Вентиляційні вікна вздовж коника даху в робочому стані



Рис. 7. Архітектурно-дизайнерське рішення зимового саду, як засобу інсоляції громадського будинку

¹³ International Labour Organization (2019) Safety and Health at the Heart of The Future of Work [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.ilo.org/sites/default/files/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/documents/publication/wcms_686645.pdf

В Європі стандарти і нормативи до проектування будинку, мають характер як для архітектора, так і для тих, хто буде користуватися будівлею. Деякі положення, що діють у даний період в Центральній Європі стосовно стандартів природного освітлення і інсоляції, наступні: загальні нормативи стосовно саду, загальні нормативи щодо мінімальних відстаней між будівлями, загальні нормативи щодо вентиляції приміщень, розмірів приміщень, їхньої інсоляції та природного освітлення (рис.8).

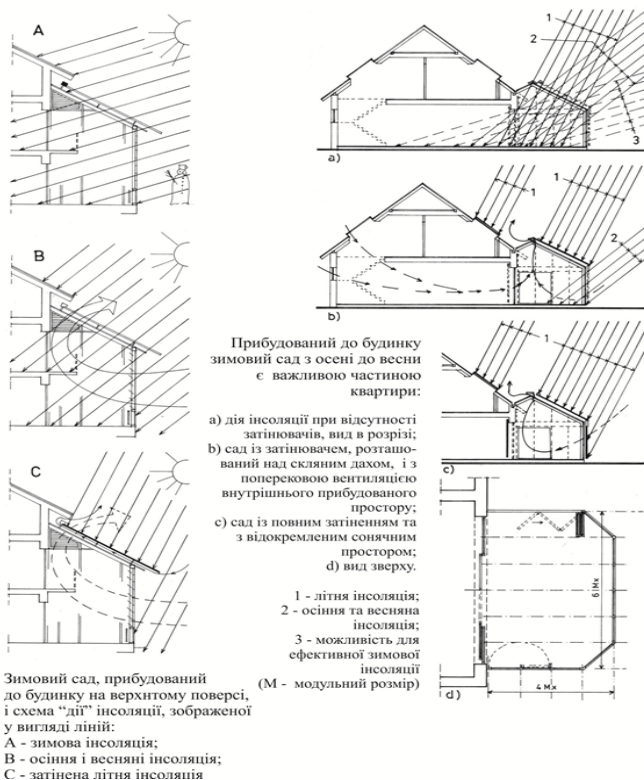


Рис. 8. Художнє рішення та схема дії інсоляції прямого сонячного впливу на внутрішній простір житлового будинку

За цими нормативами при оцінці якості будинку основним фактором буде природне світло, а якісним фактором – природна інсоляція. Якщо вони забезпечують прекрасну панораму з вікна (вид з вікна), житло вже можна віднести до категорії «люкс».

ВИСНОВКИ

Природне освітлення в Одеському регіоні пов'язане з розташуванням міста біля моря, тому найкращі місця для зустрічі світанку та насолоди світлом – це приморські зони, такі наприклад, як міська зона «Ланжерон», «Аркадія» Потьомкінські сходи, парк Шевченка та інші локації вздовж узбережжя. Це всебічно впливає на архітектуру міста, створює унікальні можливості для природного художнього освітлення в історичному центрі міста (наприклад, архітектурно-дизайнерське середовище зовнішнього та внутрішнього простору Одеського державного академічного театру опери та балету, зовнішнє художнє середовище головної вулиці Дерибасівської).

При проектуванні «Сонячних» будинків в регіоні міста Одеси та області враховуються такі важливі аспекти, як: кліматичні умови півдня України, орієнтація за сторонами світу, планування, віконні та дверні заповнення, тепло-ізолюючі матеріали, конструкції, мобільні затінюючі конструкції. Внаслідок того, що дослідження, пов'язане з тепловою енергією активного Сонячного світлового випромінювання, почали проводитись активно методи художнього проектування, яке постійно вдосконалюється. В галузі використання світлової та теплової енергії Сонця найбільш позитивних результатів отримано у тому випадку, коли взимку використовуються максимальні переваги Сонячного тепла, а влітку – максимальний захист від прямих Сонячних променів. Цей напрямок формування комплексу світлових засобів в архітектурі житлових будинків, широко використовується в 20-х роках ХХІ століття. Достатньо детально та ретельно досліджено у наукових роботах європейськими вченими архітекторами проф. Йозеф Косо (Угорщина) і проф. Йозеф Грашка (Словаччина).

У науково-дослідній роботі детально проаналізовано велику кількість так званих «Сонячних будинків» різних регіонів України, зокрема житлових будівель Одеської області та Європи. Виявлені сучасні інноваційні методи сонцезахисту і створення комфортних умов життєдіяльності. В науковому дослідженні приведені приклади ідеальної інсоляції житлових і громадських будинків з використанням архітектурно-художнього оформлення внутрішнього та зовнішнього середовища та експериментальних форм «Сонячних будинків» з різними морфологічними характеристиками.

АНОТАЦІЯ

У даному науковому матеріалі детально визначена художньо-проектна практика з новими результатами, які повністю розкривають уже відомі підходи та «удосконалюють» ряд вже вирішених питань архітектурно-художня

спадщина України (в контексті проблеми формування комплексу світлових засобів): 1) в процесі реставрації фасадів будівель надається необхідне значення ролі функціональної та формоутворюючої функції природного та штучного світла (відео-екологічний аспект); 2) досконало досліджена проблема впливу природного світла на створення комфортних умов для людей, які проживають і працюють у багатоповерхових будинках; 3) проведені спеціальні науково-теоретичні дослідження інноваційних світлодіодних технологій та геліо-акумуляуючих систем в архітектурі; 4) відсутні єдині державні будівельні норми з проектування світлопрозорих огорожень та відповідні національні стандарти-настанови з розрахунку та проектуванню природного і штучного освітлення, інсоляції, сонцезахисних пристроїв, використання геліосистем у житлових будівлях.

В методологічному плані існуючі дослідження науковців охоплюють і узагальнюють комплекс задач, які вирішувались в рамках формування комплексу світлових засобів в архітектурі житлових будівель. Присутнє системне бачення художньо-архітектурного рішення житла України в контексті таких важливих положень як етнокультурна ідентичність і якість середовища життєдіяльності. Аналіз літературних джерел констатує, що питання стосовно психоемоційного та естетичного впливу інсоляції на людину, а також суб'єктивні критерії їх оцінки не достатньо вивчені зарубіжними та вітчизняними вченими. В даній науковій статті прийнято за основу наступне визначення поняття «Архітектурна спадщина України та практика створення художніх світлових засобів житлових будівель»: – «сукупність джерел природного, штучного, суміщеного освітлення, які забезпечують інсоляцію, санітарно-гігієнічні норми, комфортне та естетичне світлове середовище, інтегровані в системи інженерно-будівельних конструкцій з метою вирішення сучасних архітектурно-художніх завдань, практичні художні світлові засоби».

Література

1. Лісна О.І. Декоративно-художнє освітлення архітектурного середовища: навч. посібник / О. І. Лісна; Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. – Х.: ХНАМГ, 2010. 275 с.
2. Закон України. Про охорону навколишнього природного середовища. (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 1991, № 41, ст. 546).
3. Закон України. Про благоустрій населених пунктів. (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2005, № 49, ст.517).
4. Закон України від 20.05.1999 № 687-XIV Про архітектурну діяльність.

5. ДСТУ-Н Б В.2.2-27:2010. (Частина 1). Національний стандарт України. Будинки і споруди. Настанова з розрахунку інсоляції об'єктів цивільного призначення.
6. Koniuk A., Vasylenko O. Light Facilities Complex in Architectural Design. Book Chapter Lecture Notes in Civil Engineeringthis link is disabled, 2020, volume 73, 755-p. Pp. 491–499. DOI: 10.1007/978-3-030-42939-3_49
7. Koniuk A., Vasylenko O., Palii K. Lighting Means as Factors Influencing the Formation of Architectural Environment. Conference Paper. Lecture Notes in Civil Engineeringthis link is disabled, January 2022, volume 181. Pp. 561–572. DOI: 10.1007/978-3-030-85043-2_53
8. ДСТУ-Б В.2.2-6-97. (ГОСТ 24940-96), Методи вимірювання освітленості.
9. Koniuk A., Vasylenko O., Tanirverdiiev A., Vorobiova O. «Artificial Lighting Environment of the City». Conference Paper Artificial Lighting Environment of the City Lecture Notes in Civil Engineering, vol. 299, pp. 585–596. 2023. DOI: 10.1007/978-3-031-17385-1_47
10. ДСТУ EN ISO 9241-306:2008 (EN ISO 9241-306:2008 "Ergonomics of human-system interaction") Ергономіка взаємодії «людина-система».
11. ДСТУ EN 12464-1:2016 Світло та освітлення. Освітлення робочих місць. Частина 1. Внутрішні робочі місця (EN 12464-1:2011, IDT). [Чинний від 2017-12-01]. Вид. офіц. Київ: ДП «УкрНДНЦ», 2018. 47 с.
12. ДСТУ 7267:2012 Метрологія. Люксметри фотоелектричні. Методика повірки (калібрування).
13. ДБН України. Природне і штучне освітлення : ДБН В.2.5-28-2006. Зміна № 2 [Чинна з 2012-09-01 до 2019-02- 28] / Мінрегіон України. К.: Укрархбудінформ, 2012. 32 с.
14. ГОСТ 23198-94 Лампы электричні. Методи вимірювання спектральних і колірних характеристик.
15. International Labour Organization. Safety and Health at the Heart of The Future of Work URL: https://www.ilo.org/sites/default/files/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/documents/publication/wcms_686645.pdf (дата звернення: 08.05.2026).

Information about the authors:
Vasylenko Oleksandr Borisovich,

Doctor of Architecture,
Professor at the Department of Design
International University
33, Fontanska Road, Odessa, 65000, Ukraine

Bielousova Hanna Volodymyrivna,
Master of Architecture
International University
33, Fontanska Road, Odessa, 65000, Ukraine
Chvyrova Olga Yevgenivna,
Master of Architecture
International University
33, Fontanska Road, Odessa, 65000, Ukraine

**МУЗИКОЗНАВЧА РЕФЛЕКСІЯ М. ЗАГАЙКЕВИЧ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ
(ДО 100-ЛІТТЯ ВІД НАРОДЖЕННЯ ВЧЕНОЇ)**

Гнатишин О. Є.

ВСТУП

В українській науці про музику все більшого поширення набуває аналіз персональної наукової творчості її представників. Цей напрям важливий тим, що кожне таке дослідження відкриває результати певного наукового пошуку та встановлює «механізми, що зумовлюють появу отриманих знань на кожному етапі» розвитку науки «з обов'язковим урахуванням зміни естетичних ідеалів та ціннісних установок»¹. Не менш цінним є також показ характерних особливостей персональної наукової творчості, виділення важливих (або показових у певному сенсі) думок і суджень, що відображають осмислення музично-історичних епох, творчості, музичних явищ. У своїй цілокупності ті індивідуальні здобутки творять національне науково-музичне надбання, що визначає «обличчя» української науки про музику.

Вивчення спадщини музикознавців *радянського* періоду показує тогочасні тенденції у виборі ними тематики чи пов'язаного з нею окремого предмета уваги (проблеми, явища, історичного відтинку), передбачає з'ясування умов виникнення авторського Тексту, тобто загальних культурних чинників, що зумовили появу певного наукового інтересу². Наступний щабель зобов'язаний встановити у кожному дослідженні наявність «головної думки, концептуальної ідеї або самостійної теорії», «міру їх теоретичного обґрунтування», подальше «життя даної ідеї на різних етапах дослідження теми, а також роль, яку відіграла артикульована ідея»³ у розвитку музикознавства.

Практика досліджень наукової спадщини *радянського* періоду показує, що вибір теми, як і характер викладу вченим результатів її дослідження, тоді великою мірою залежали від вимог панівної (державної) ідеології, наукоподібних стереотипів, які замінювали процес розкриття смислів загальними оціночними характеристиками. Водночас усі музикознавчі дослідження переконують, що на наукову творчість крім об'єктивних часто

¹ Гнатишин О. Дослідницьке поле історії музикології (про структуру історико-музикологічного дослідження). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. 26, том 1. С. 36.

² Там само.

³ Там само.

впливають і специфічні суб'єктивні чинники, а саме – місце народження Автора, його родинні цінності, релігійне виховання, якість здобутої освіти, вплив авторитетних наставників та інше. Спільно вони формують наукове мислення вченого, його «образ», що проявляється передусім в обраній темі (або кількох напрямках) дослідження, з якою згодом, як правило, пов'язують ім'я дослідника.

Яскравим представником українського музикознавства радянського періоду є Марія Загайкевич (1926-2014) – доктор мистецтвознавства, професор і довголітній провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського АН України (далі ІМФЕ), Лауреат премії імені М. Лисенка, член Музикознавчої комісії Наукового товариства ім. Шевченка. Знана в Україні музикознавиця належить до покоління вчених, найактивніша наукова діяльність яких тривала в період СРСР, хоч її професійна праця науковиці, розпочавшись одразу після закінчення аспірантури в ІМФЕ, продовжилася й після 1990-х. Переїхавши до Києва після завершення навчання на фортепіанному факультеті Львівської консерваторії ім. М. Лисенка і вступивши там до аспірантури при ІМФЕ, М. Загайкевич ніколи не поривала родинних, творчих і наукових зв'язків із рідним Львовом.

1. Виділення недослідженої проблеми та мета дослідження

Багатонаціональне європейське місто з неповторною архітектурою, українським патріотичним духом своїх мешканців, давніми національними культурно-релігійними традиціями, а також музична родина (батько – відомий віолончеліст, викладач Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка, мати – піаністка, із давнього священицького роду), інтелігентне товариство батьків, згодом педагогічний колектив консерваторії залишили незабутній слід у вихованні М. Загайкевич. Водночас не забувалися прихід до Львова радянської влади з її репресіями щодо представників науки і мистецтва, депортації у Сибір сусідів і знайомих, напружені голодні і холодні воєнні роки.

Переїзд до Києва, вступ до аспірантури при ІМФЕ АН України стали вирішальними й у виборі музикознавчої спеціалізації. У відмінному від львівського середовищі зросійщеного Києва ІМФЕ був «своєрідною оазою», де крім Директора М. Рильського вже працювали музикознавці М. Гордійчук, Л. Архімович та інші, котрі «відіграли етапну роль у розвитку українського історичного музикознавства» і сприяли М. Загайкевич поринути у наукову атмосферу з її постійними дослідницькими пошуками⁴.

⁴ Загайкевич М. Мої автобіографічні записки. *Марія Загайкевич. Бібліографічний покажчик*. Львів, 2006. С. 8.

Важливе значення мав вибір теми наукової роботи. Відразу без вагань нею стала музична культура рідної Галичини. Від початку 1950-х років вона стала однією з провідних і впродовж тривалого часу залишалася візитівкою М. Загайкевич.

Проте, як свідчить аналіз публікацій про М. Загайкевич та її музикознавчу діяльність, наукова рефлексія дослідницею цієї теми досі окремо не вивчалася. Дотепер більшість опублікованого про М. Загайкевич складають короткі гасла в українських енциклопедичних (довідкових) виданнях⁵ або (принагідно) у публікаціях на різні часткові музичні теми (як-от про музичну франкіану, національний гимн та М. Вербицького, балетну музичну творчість, численних рецензіях на її праці). Інші статті – у жанрі некрологу – присвячені дослідниці, з'явилися відразу після її відходу з життя⁶. Однак і одні, і інші лише *вказують* основні *напрями* наукових зацікавлень М. Загайкевич і не містять спеціального аналізу характеру та особливостей її науково-музичної творчості як такої, оприлюднюючи *головні праці* авторки з національної музичної регіоналістики, проблематики взаємозв'язків слова і музики, української балетної музики і ширше – українського музичного театру XIX ст., музичні портрети українських композиторів (М. Вербицького, Л. Колодуба, Б. Фільц) та ін. У 2006 році до 80-ліття музикознавиці побачив світ «Бібліографічний покажчик» праць ювілярки⁷, у якому відображений повний спектр її наукового доробку, зокрема, й на тему про музичну культуру Галичини. Однак не так наявність праць, як *причини* зацікавлення темою, *жанри* наукового викладу змісту, конкретні *об'єкти* аналізу, *головні тези* і *положення*, інші риси дослідницької праці М. Загайкевич – вельми цікаві з погляду історії української музичної науки і тому варті окремої уваги. Тож *метою* першого такого дослідження стає виявлення наукознавчих рис рефлексії М. Загайкевич музичної культури Західної України другої пол. XIX ст. та її місця в українській музичній історіографії.

Дебютом галичанки у подальшому багатолітньому вивченні даної теми в її загальному та персональному проявах стала кандидатська дисертація на тему «Творчість С. Людкевича» (Київ, 1954). На подальшу активність роботи у цьому напрямі вказує хронологія появи чергових видань:

⁵ Мова про: Загайкевич Марія Петрівна. Мистецтво України: Біографічний довідник. Київ, 1997. С. 248; Загайкевич Марія Петрівна. Митці України: Енциклопедичний довідник. Київ, 1992. С. 253; Сікорська І. Загайкевич Марія Петрівна. Українська музична енциклопедія. Київ, 2008. (2). С. 107-108.

⁶ Маються на увазі передусім: Марія Петрівна Загайкевич. Народна творчість та етнологія. 2014. (2). С. 153-154; Гнатишин О. In *мемогіам*. Марія Петрівна Загайкевич. Українська музика. 2014. (2 (12)). С. 167-168.

⁷ Йдеться про: Марія Загайкевич. Бібліографічний покажчик. Львів, 2006. 53 с.

монографія «С. П. Людкевич. Нарис про життя і творчість» (1957)⁸, «Іван Франко і українська музика» (1958)⁹, «Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.» (1960)¹⁰, «М. М. Вербицький. Нарис про життя і творчість» (1961)¹¹, пізніше – окремі розділи у різних виданнях про історію української музики, наукові статті, газетні публікації аж до перевиданої у 1998 р. книги «Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості»¹², яка підсумувала понад 50-річне вивчення М. Загайкевич історії музичної культури Галичини. Як видно, основні праці на дану тему побачили світ наприкінці 1950 – у середині 1960-х років, тож саме їхній аналіз найкраще забезпечує досягнення мети дослідження.

2. Специфіка опрацювання М. Загайкевич обраної теми

Для реального уявлення про складність опрацювання будь якої теми в радянському музикознавстві (як і в інших галузях гуманітаристики) варто зробити попереднє концептуальне зауваження, а саме: однією з прикмет музикознавства академічного типу радянського періоду (на відміну від прикладного, плеканого у стінах вищих музичних закладів) була його строга плановість. Наукову роботу дослідницьких колективів розподіляли за наперед визначеними напрямками відповідно до партійних завдань. Вони неодмінно мали стосуватися головного об'єкта вивчення музикознавства – широких проявів *радянської* музичної культури, а не музики як особливого продукту звукового вияву ества людини з певними етнічними особливостями сприйняття нею навколишнього світу¹³. Керівні мистецькі органи сліdkували за виконанням тематичних планів, блокували появу небажаної інформації за допомогою заборон або цензури, що суттєво обмежувало дослідницьку свободу.

На початку наукової діяльності М. Загайкевич пропонуванa їй науковому колективу тематика досліджень була доволі обмеженою, до того ж її суворо контролювали (дослідники, що вивчали музичну творчість за рамками вказаного часового періоду чи іноземну музику, мусіли підкреслювати їхні недоліки порівняно з радянською, а ті, що хотіли аналізувати твори конкретних табуйованих композиторів, мали бути готовими до гострої критики через свій інтерес до «формалістичних» чи «націоналістичних» проявів,

⁸ Загайкевич М. С. П. Людкевич. Київ, 1957.

⁹ Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. Київ, 1958.

¹⁰ Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ, 1960.

¹¹ Загайкевич М. М. М. Вербицький. Київ, 1961.

¹² Загайкевич М. Михайло Вербицький: Сторінки життя і творчості. Львів, 1998.

¹³ Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів, 2019. С. 12.

а отже нібито їхню низьку художню вартість). Навіть формулювати тему своєї роботи (назву праці) необхідно було обережно, часто завуальовано.

У тих непростих умовах молода дослідниця розпочала з теми, пов'язаної зі знайомою їй з дитинства історією західноукраїнської музичної культури ХІХ–початку ХХ ст., але й тієї, що для широкого загалу (окрім, звичайно, Галичини) вважалася недостатньо відомою (попередні дослідження Б. Кудрика, З. Лиська, В. Барвінського, С. Людкевича не були оприлюднені, подібно як невиданими були переважна більшість їхніх музичних творів). Опрацювання насиченого подіями часу передбачало збирання, вивчення та систематизацію багатьох фактів і непростих явищ. Тому було вирішено приступити спочатку до вивчення знакових постатей у науці й культурі Галичини – С. Людкевича, згодом І. Франка, котрі відіграли значну роль у культурно-музичному житті краю та не викликали підозр у провладних структур.

Наступним кроком стало докладне вивчення тодішнього музичного життя Західної України (саме «життя», бо поняття музичної культури зобов'язувало б до оцінки її ролі як засобу «правильного» (соціалістичного) виховання мас, що, з огляду на специфіку регіону у ставленні до совітів, правдиво висвітлювати було небезпечно). Широка змістова панорама охопила різні форми музичного прояву: від побутового музикування і концертного життя через музику в театрі, музичну творчість з урахуванням музичної фольклористики. Як і у своїх попередніх працях (і, зрештою, наступній – про М. Вербицького), М. Загайкевич демонструвала намагання відійти від «нанизування за кумулятивним принципом» (О. Зінкевич), накопичення музичних фактів, імен, назв, пробуючи зв'язати їх «в динамічне ціле – тобто систему»¹⁴ за допомогою *пояснення* явищ, подій, аналізу жанрів музичної творчості. Таким чином в умовах, коли музична історіографія потерпала від значних перекручень, замовчувань, вимушених пристосувань до різних ідейних теорій (що суттєво стримувало її розвиток) зароджувалися спроби відродження якісної оцінки музичної культури (*які* події відбувалися, *як* саме проходили, *як* вплинули на інші явища)¹⁵. Тим-то сьогодні існує думка про 1960-ті роки як «дуже важливий, зламний етап [у розвитку музичної історіографії]: час визрівання нових ціннісних орієнтацій»¹⁶. І в цьому сенсі М. Загайкевич «пощастило» працювати в той час.

Вихована в багатонаціональному Львові, вона здобувала освіту в історично багатій європейськими музичними й науковими традиціями

¹⁴ Зінкевич О. «Від історії-розповіді» до «історії-проблеми». *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. Львів, 1997. С. 75.

¹⁵ Зінкевич О. «Від історії-розповіді» до «історії-проблеми»... С. 74.

¹⁶ Там само. С. 75.

Львівській консерваторії, педагогами якої тоді працювали високоосвічені педагоги (С. Людкевич, В. Барвінський, Р. Сімович, А. Солтис, М. Колесса, Т. Шухевич та ін.). Вони «розуміли нашу культуру як невід’ємну повновартісну частину загальноєвропейської, позначену неповторними рисами»¹⁷, плекали європейські засади музичної науки – коли знання отримуються методологічним способом, через нагромадження фактів, їхній аналіз, вивчення джерел та корпусу відповідної наукової літератури. Відтак їхні вихованці перейняли розуміння питомого сенсу музичної науки, за яким важливіше значення мало не так «зібрання даних чи фактів, дискретних чи оформлених у певний корпус знання», як формулювання «комплексу ідей, виведених із цих фактів»¹⁸, тобто відкриття нових знань заради них самих, а не як джерела принагідної інформації в процесі здобуття виконавської освіти. Тож природньо, що вже у 1960-х Авторка намагалася долати описовість біографічної чи загально-культурологічної оповіді на користь аналізу музичної творчості. У т. зв. «персоналізованих» працях («С. П. Людкевич», «М. М. Вербицький») частка аналізу музики майже втричі перевищує вступну біографічну. У хронологічно першій із них про С. Людкевича зі 154 сторінок загального обсягу лише 33 с. Авторка присвятила життю, навчанню, критичній, фольклористичній та суспільно-культурній діяльності композитора, решту відвела аналізу різних ділянок його творчості з численними музичними прикладами.

Інший метод застосований у нарисі про М. Вербицького: тут вибіркова інформація про перипетії складного життя композитора хоч і вплетена в загальну канву тексту, проте за обсягом помітно поступається перед аналізом його творів: театральної, хорової та симфонічної світської музики навіть без висвітлення значної ділянки творчості, а саме церковної музики, якій присвячено спеціальний розділ у другому виданні 1998 р.¹⁹

¹⁷ Кияновська Л. Львівська музикознавча школа і наукові концепції Стефанії Павлишин. *Musica Humana*. (1). Львів, 2003. С. 189.

¹⁸ Граб У. Українська музикологія (До 100-літнього ювілею заснування Інституту музикології Львівського університету). Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2014. (CCLXVII). С. 13.

¹⁹ Сама Марія Петрівна трактувала свою переробку як цілковито нову працю про композитора, бо в ній значно ширше й глибше розкрита творча постать завдяки необмежуваному використанню джерел, додатковому розділу про церковну музику, матеріалам до нотографії композитора (підготованим У. Петрусь) та доволі обширній бібліографії використаної літератури. А головне – з’явилися концептуальні висновки про природу творчості М. Вербицького, її співзвучність з європейськими естетичними ідеалами та принципами композиторського письма, про роль митця у розвитку галицької музики та всеукраїнське значення його діяльності. Це свідчило про кардинальну зміну наукової культури: дослідницька праця остаточно перестала підпорядковуватися державній ідеології, звільнилася від чужих культурно-мистецьких і наукових традицій, отримавши свободу викладу та висновкування.

Винятком щодо домінування музично-аналітичної складової в загальному вмісті є праця «Іван Франко і українська музика»: у ньому, як і належить в огляді однієї з багатьох складових життєтворчості поета і вченого, розгляду власне музичної творчості на його слова присвячено хіба третій, останній розділ.

На противагу «персоналізованим» працям узагальнюючий зміст монографії «Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.» продиктував інший підхід до викладу теми, а саме – послідовний опис усіх проявів культурно-музичного життя краю і огляд творчості місцевих композиторів. Однак і в цьому випадку аналіз музики перевищив долю іншої загальної інформації (навіть звичним біографічним відомостям про західноукраїнських композиторів відведено окреме місце – у Додатках поряд зі списком дотичної до теми літератури).

Взагалі немала музично-аналітична складова ранніх праць М. Загайкевич не була (і не могла бути!) показником цілеспрямованої розробки якоїсь музично-історичної проблематики: аналіз музичних творів дослідниці не передбачав послідовного розбору їхніх елементів (звуквисотної організації, ритміки, мелодики, акордики, форми та ін.), стилістики, музичної мови (практичні навички яких М. Загайкевич успішно засвоїла під керівництвом львівських фахівців-теоретиків С. Людкевича, С. Павлюченка та ін.). Той «аналіз» мав на меті «пояснення музики, «правильне» її інтерпретування, що було суттю і формою радянського музикознавства»²⁰: «споживачам музики» рекомендувалося пропонувати лише ті знання, які були б їм зрозумілі²¹. Проте й у тому поясненні Авторка уникала нав'язуваного показу «класового, партійного характеру творів», вказуючи хіба на окремі обов'язкові мірила оцінки, а саме їхній «зв'язок з народом» та «опору на народну пісню».

Попри згадані спроби зобразити музично-історичний процес у Галичині в даному історичному відтинку «як категорію якісну, а не кількісну» праці М. Загайкевич у своєму загальному вимірі залишилися історичною реконструкцією минулого і творчості композиторів, що передбачає швидке подання істини у вигляді готового повідомлення: на момент їх написання ще не прийшов час піддати минуле беззастережному багатогранному вивченню, «певному науковому опрацюванню: системному аналізу, типологічному тестуванню, класифікації»²², властивих вільним від ідеологічного впливу науково-теоретичним дослідженням.

²⁰ Гнатишин О. Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. (1). С. 134.

²¹ Там само.

²² Зінкевич О. «Від історії-розповіді» до «історії-проблеми». *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. Львів, 1997. С. 75.

3. Жанри, обрані М. Загайкевич для висвітлення теми

Історичне реконструювання М. Загайкевич культурно-музичних подій і огляд нею творчості композиторів зумовили жанрову специфіку її праць. Наукознавчий аналіз видань ученої доводить, що в їх жанровому визначенні переважають нариси («Нарис про життя і творчість» («С. П. Людкевич»; «М. М. Вербицький»); «популярний історичний нарис» («Іван Франко і українська музика»). І тому є пояснення: з одного боку набуття ІМФЕ ролі єдиного в радянській Україні осередку академічного музикознавства передбачало стрімке охоплення увагою всієї території України (тобто в полі зору мусіла з'явитися й донедавна «мало цікава» музична культура Західної України) і, в умовах браку «радянських» досліджень як найбільш «правдивих», безумовно «об'єктивних» (бо підданих ідеологічному ревізуванню), якнайшвидше наповнення існуючого корпусу музичної історіографії працями про цей регіон. З іншого – численні табу перешкоджали викладати матеріал у формі та обсязі вичерпного наукового дослідження. Тож нарис як жанр літературного тексту, що передбачає виклад змісту *в загальних рисах, ескізно, попередній проєкт* майбутнього спеціального наукового дослідження задовольняв музикознавців своєю можливістю швидко зобразити *основні* (дозволені, безпечні) факти, події, згадати конкретних діячів, супроводжуючи виклад обов'язковою *оцінкою* музики та її авторів із певних (провладних) позицій задля *пропагування* її для широких кіл суспільства. Таке орієнтування історичного музикознавства на соціологічний і ідеологічний виміри та ігнорування джерелознавчого, теоретичного та інших, що є визначальними для справжнього (ідеологічно не заангажованого) наукового дослідження, з розумінням сприймалося у вузьких тоді колах наукової інтелігенції.

Для М. Загайкевич, що походила з патріотичної інтелігентної галицької родини з давніми традиціями і звичаями й товаришувала з представниками таких же українських патріотичних сімей, священицьких родин (члени яких у 1944 р. тікали за кордон від советських репресій або йшли «у ліс»), що брали активну участь у музично-культурному житті Галичини, вибір даного жанру уможлиблював хоч і поверхову, однак безболісну для себе (і для учасників подій!), подачу «небезпечної» інформації (тоді вона могла поширюватися лише в колах надійних колег-фахівців)²³.

²³ Додам, що подібними («не ризикованими») були й інші жанри, що забезпечували знайомство суспільства з музикою, а саме «путівник» («Милана» Георгія Майбороди» (1959); «Лісова пісня». Балет М. Скорульського» (1963) із цільовим призначенням «любителям музики») та, пізніше, «творчий портрет» («Левко Колодуб». 1973; «Богдана Фільц». 1992 і 2003)). Для них усіх характерний описовий характер викладу матеріалу.

«Дослідженням» як жанром, що передбачає планомірне систематичне вивчення певного об'єкта, явищ або процесів, із ним пов'язаних, для отримання нових знань, виявлення закономірностей чи вирішення конкретних проблем, і базується на об'єктивності, доказовості та використанні наукових методів, у переліку *окремих* видань М. Загайкевич із погляду сьогодення можна вважати хіба працю «Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.» (як також зріліші «Драматургія балету. 1978, Українська балетна музика. 1969). Іншими зразками цього жанру є деякі статті М. Загайкевич у колективних монографіях і наукових збірниках.

4. Визначальні положення та концептуальні спостереження М. Загайкевич

Жанрова обмеженість наукового доробку М. Загайкевич не означає відсутності в її працях перспективних ідей, вартісних положень, цінних спостережень, позначених індивідуальним сприйняттям світу і музики, здатних до подальшої розробки у спеціальних зверненнях до близьких проблем і тем. Специфіка констатуючо-описових за характером ранніх праць М. Загайкевич про музичне життя Галичини загалом і творчість галицьких композиторів зокрема полягає не у безпосередньому проголошенні вартісних думок (мисленнєвого «бісеру») і, тим більше, не в їхній науково-теоретичній розробці. Вона передусім – у відродженні осмислення національно-культурних здобутків в умовах «витравлення в суспільстві історичної пам'яті та релігійних традицій, підміну їх сурогатами – догматами офіційної ідеології»²⁴, що мало стати фундаментом для зведення майбутньої науково об'єктивної історії української музичної культури. Балансуючи (інколи навіть доволі небезпечно) між дозволеним у Києві і недозволеним у Львові, дослідниця змогла назвати чимало заборонених у кінці 1950-х – 1960-х рр. імен, приховуваних фактів, які відіграли значну роль в історії української, зокрема галицької, музичної культури, а головне – однією з перших встановила значення в ній окремого часового відтинку, а саме другої половини XIX ст.

«Нарис про С. Людкевича» був своєрідним «проривом» у доти забороненому висвітленні західноукраїнської музичної культури через табуйованість (неблагонадійність) багатьох подій, явищ, імен сучасників композитора. Сміливість долати численні ідеологічні перепони серед далеких від влади учених у кінці 1950 – поч. 1960 х рр. була властива

²⁴ Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів, 2019. С. 27.

далеко не кожному музикознавцю академічного типу²⁵. Як вважала М. Загайкевич, певний імунітет до жорсткого контролю за змістом її наукових праць створили гасла про неї у московських енциклопедичних виданнях загальносоюзного значення («Музыкальном энциклопедическом словаре», 1966, пізніше «Музыкальной энциклопедии», 1974), що тоді дуже вибірково поширювали інформацію про українську (як і будь-яку інонаціональну) науку в межах СРСР.

«Приспана» увага уможливила загальне оприлюднення значної кількості подій, явищ, імен, котре у тодішніх умовах не могло отримати єдиного наскрізного концептуального виразу і, головне, оцінки, а проявилось у формі переліку згадок. Так, вже у першій монографії (про С. Людкевича) 1) вказано на популяризацію ним творчості попередників – композиторів-священиків М. Вербицького, В. Матюка, О. Нижанківського, І. Воробкевича (щоправда, не згадуючи про їхній священничий сан); 2) інформовано про обрання С. Людкевича дійсним членом Наукового товариства ім. Шевченка (ліквідованого радянською владою у 1939 р.) і очільництво ним його Музикознавчої комісії (що успішно діє сьогодні після відновлення НТШ у 1990 р.), 3) виділено фольклористичні здобутки композитора в лоні НТШ, 4) акцентовано несприйняття С. Людкевичем космополітизму і послідовне відстоювання ним «ясно вираженої національної форми в музиці»²⁶, 5) дотримуючись людкевичевої традиції осмислювати музичне явище в його зіставленні з іншими подібними, виявлено інтонаційну спорідненість «Кавказу» з кантатою «Б'ють пороги!» та хором «Іван Гус» М. Лисенка, що дозволило зробити висновок про «безпосереднє» перейняття Людкевичем музичних принципів М. Лисенка²⁷ як прояв тяглості українського національного музичного стилю, 6) вперше вказано на подібні принципи окремого опрацювання музичного фольклору в обробках народних пісень для хору наддніпрянцем М. Леонтовичем та галичанином С. Людкевичем, 7) названо хронологічний перелік «симфонічних попередників» творів С. Людкевича українських композиторів («Українська симфонія» невідомого автора, 21 симфонія М. Овсянико-Куликовського, симфонії М. Калачевського, В. Сокальського, симфонічні епізоди з опер М. Лисенка»²⁸, 8) проігноровано пошук штучних (але тоді дуже «бажаних»)

²⁵ На ті роки видані значно «безпечніші» праці колег М. Загайкевич по відділу музикознавства ІМФЕ: В. Довженко. Нариси з історії української радянської музики» (т. 1. 1957, т. 2. 1967); І. Ляшенко. Народність і національна характерність музики (1959), Музика в системі естетичного виховання» (1962), Героїчна сучасність вимагає героїчних образів (1962), Про інтернаціональні зв'язки української радянської музики (1965), Музика в житті людини (1963); А. Муха. Принцип програмності в музиці. 1966.

²⁶ Загайкевич М. С. *П. Людкевич*. Київ, 1957. С. 19.

²⁷ Загайкевич М. С. *П. Людкевич*. Київ, 1957. С. 152.

²⁸ Загайкевич М. С. *П. Людкевич*. Київ, 1957. С. 97.

паралелей з музикою російських композиторів на користь показу справжніх джерел симфонічної музики С. Людкевича – української народної творчості, впливів Е. Гріга, Б. Сметани, С. Монюшка. Значною тогочасною заслугою М. Загайкевич є також намагання аналізувати техніку письма композитора (музичну форму його творів, стилістику, поліфонічні прийоми та методи опрацювання фольклорного матеріалу), висновки про яку було дуже важко робити в умовах обмеженого доступу київської дослідниці до львівських нотних матеріалів та й загалом малої кількості опублікованих творів композитора на момент написання праці.

Вихід у світ нарису про М. Вербицького був можливим лише тому, що, як пізніше згадувала М. Загайкевич, «композиторська спадщина митця ... сприймалась винятково як доробок одного з перших композиторів-професіоналів Західної України»²⁹. З метою уникнення заборони на видання у книжечці М. Загайкевич не згадується авторство М. Вербицького музики національного гімну «Ще не вмерла України». Натомість доволі детально аналізовано його світські хори, театральну та симфонічну музику. При тому вперше в музичному історієписанні радянського періоду згадано про: а) заслугу «піонера галицької музики» М. Вербицького у відродженні українського музичного мистецтва³⁰, б) Перемишльського єпископа І. Снігурського та його Дяко-вчительський інститут – «вогнище хорового професіоналізму»³¹, в) працю К. Студинського про Львівську духовну семінарію в часах Маркіяна Шашкевича (Львів: НТШ, 1916)³², г) наведено аналогії життєтворчостей М. Вербицького та І. Лаврівського³³, д) зроблено важливий висновок про те, що «Увертюри Вербицького були першими і єдиними протягом всього ХІХ ст. спробами створити в Західній Україні національну симфонічну музику на професіональній основі»³⁴ та інше.

У книжечці про І. Франка – чи не вперше в радянській музичній історіографії – згадуються сприяння вченого (як очільника Філологічної секції й Етнографічної комісії НТШ) в публікації багатьох збірників народних пісень, власна збирацька робота, його капітальні «Студії над українськими народними піснями», статті на музичну тематику «Лисенкове свято в Австрії» та «Думки профана на музикальні теми»³⁵. У розділі про творчість І. Франка в музиці *вперше* згадується музика на слова поета галицьких

²⁹ Загайкевич М. Проблеми вивчення західноукраїнської музичної культури у 50–80-х рр. ХХ століття. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 2009. ССLVIII. С. 122.

³⁰ Загайкевич М. М. М. Вербицький. Київ, 1961. С. 4.

³¹ Загайкевич М. М. М. Вербицький. Київ, 1961. С. 5.

³² Там само. С. 7.

³³ Там само. С. 43.

³⁴ Там само. С. 42.

³⁵ Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. Київ, 1958. С. 64–67.

священиків (В. Матюка, О. Нижанківського), твори різних жанрів інших композиторів усіх періодів (Д. Січинського, С. Людкевича, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Ярославенка, Я. Степового, А. Штогаренка, В. Кирейка, Ю. Мейтуса, В. Вериківського, Г. Майбороди, В. Борисова та інших). Така інформація у 1960-ті роки мала велике культурно-просвітницьке значення.

Значну цінність має також центральна праця М. Загайкевич на вказану тему «Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.», бо вже не тільки акумулює численні факти, а й певною мірою аналізує музично-культурні явища, події, твори і навіть подає їхню оцінку у контексті «загального піднесення музичної культури», розвитку «української національної творчої школи»³⁶ крізь призму відмінної специфіки культурного життя підросійської та півдавстрійської частин України. Декларуючи «ескізне накреслення» процесу розвитку деяких галузей тогочасної музичної культури Галичини, М. Загайкевич насправді дуже детально, на підставі численних (доступних їй у ту пору) джерел, проаналізувала побутове музикування і концертне життя, стан музичної фольклористики, театральну музику, музичну творчість (В. Матюка, С. Воробкевича, А. Вахнянина, О. Нижанківського, вперше Г. Топольницького, а також (частково, з огляду лише на початок творчості) Ф. Колесси). Відтак вперше визначила значення «Бояна» у розвитку хорового співу та популяризації в Галичині творчості місцевих композиторів, М. Лисенка і П. Ніщинського. На підставі названих перших публікацій словесних і музичних фольклорних зразків, оцінки ролі М. Лисенка в музично-фольклористичній діяльності галичан та опрацюванні ними народної творчості зробила висновок про другу половину XIX ст. в Галичині як період «становлення і кристалізації наукової музично-фольклористичної думки»³⁷. Аналізуючи театральну музику, М. Загайкевич відвела театру «першорядне» місце в історії тогочасного музичного життя Галичини, спостерегла, що його діяльність «допомогла становленню української національної музичної школи на Західній Україні»³⁸; вона також прослідкувала, що сценічна музика розвивалася «шляхом освоєння різних жанрів музичної драматургії аж до постановок ...опери»³⁹. В огляді музичної творчості М. Загайкевич дійшла висновку, що вона «виросла на основі спадщини «перемишльської школи» передусім кращих її представників – М. Вербицького... та

³⁶ Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ, 1960. С. 3.

³⁷ Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ, 1960. С. 70.

³⁸ Загайкевич М. Музичне життя Західної України... С. 91.

³⁹ Там само. С. 90.

І. Лаврівського...»⁴⁰, показала перші звернення до світських жанрів. Дослідниця назвала О. Нижанківського, Г. Топольницького та Ф. Колессу представниками «лисенківської школи» у Галичині, досягнення яких «підготували ґрунт» для творчості Д. Січинського і С. Людкевича.

ВИСНОВКИ

Рецепція М. Загайкевич музичної культури Галичини другої половини XIX–початку XX ст. відповідає стану музично-історичних досліджень, що склався в радянській Україні в кінці 1950-х – на початку 1960-х років. Сьогодні дослідники справедливо відзначають у них спільну «розпливчастість, невизначеність пріоритетів, неієрархізованість, повну методологічну еклектичність»⁴¹. У пропонованій праці доведено, що головною причиною того була тодішня відсутність чіткого розуміння самого *предмету* історії музичної культури, яке мало диктувати критерії пошуку, мірило відбору та спосіб інтерпретації фактів і музичної творчості. За таких умов аналіз музичної (як і інших видів) культури обмежувався вибіркоvim (тенденційним) показом соціокультурних процесів, ігноруючи (або й відверто зневажаючи) самоцінність культурного розмаїття, його національний вимір, етнічне вкорінення («культурний код»), духовне буття людини, спільноти, зміну ціннісних орієнтацій, психологічних установок. Через те історичні праці (особливо панорамного характеру) межі 1960-х років представляють головним чином емпіричне накопичення інформації, що є основою донедавна наукового знання.

Рецепція М. Загайкевич регіональної музичної культури демонструє етап переходу від нагромадження (навіть вибіркового) даних до активізації (після понад двадцятилітньої незатребуваності) їхнього послідовного якісного (а не поверхово-оціночного) аналізу. Він уможлилював не тільки отримання різнобічних і ґрунтовніших характеристик поодиноких подій, явищ, індивідуальних творчих проявів, а й виявлення особливостей складної сітки їхніх взаємозв'язків задля отримання повної картини еволюції української музичної культури. Зростання ролі аналітичного методу досліджень – ще навіть не позбавленого ідеологічної залежності – швидко стало визначальною прикметою тодішнього етапу розвитку музичної історіографії.

Висловлені в аналізованих працях М. Загайкевич ключові думки і спостереження переважно не були відкриттями в середовищі освіченої галицької інтелігенції, проте виявилися вперше *проголошеними*

⁴⁰ Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ, 1960. С. 93.

⁴¹ Чекан Ю. До питання визначення предмету історії музики. *Музично-історичні концепції у минулому та сучасності*. Львів, 1997. С. 17.

(опублікованими) в українському музикознавстві *радянського* періоду, в умовах, коли попередні праці на вказану тематику замовчувалися⁴². Попри неточності та очевидні помилки навіть та незначна (порівняно із загальним обсягом висвітленого матеріалу) кількість використаних у ранніх працях джерел (особливо періодики), більшість із яких оприлюднювалася вперше, мала неабияке значення: виклад змісту набув доказовості, аргументованості, а самі дослідження виглядали переконливими. Втім, цього було недостатньо для того, щоб здійснитися над збором даних, навіть послідовно оформлених в окремий корпус знань про музичну культуру Галичини, із початковим їхнім аналізом, бо не вдалося висвітлити чинники знакових для культури подій, виявити причинно-наслідкові зв'язки між явищами, показати їх у контексті загальноукраїнських подій. Не сформульовані й необхідні для кожної науки концептуальні ідеї, що підтверджують системне розуміння предмету дослідження. Це означає, що радянське музикознавство, що його представляла М. Загайкевич, у середині 1960-х років *не сягало* академічного рівня через ігнорування музики як предмета головної уваги, спрямованість на загальне ознайомлення мас із історичним процесом та умовами розвитку української музичної культури, недостатнє якісне наповнення галузі (невизначеність підходів і методів, нехтування докладним теоретичним аналізом), ідеологічну залежність (вимушену дію в «прокрустовому ложі» цензурних вимог) воно лише *визнавалося* *таким* за місцем свого культивування. Створення нових знань не було пріоритетним завданням українського музикознавства періоду СРСР. Проте сміливість М. Загайкевич торувала шлях колегам-науковцям, завдяки яким музичне життя Галичини щораз частіше ставало предметом спочатку принагідної, а пізніше й спеціальної уваги (найближчою за часом працею після досліджень М. Загайкевич, що містила

⁴² Йдеться хоча б про друковані: газетні публікації В. Витвицького і В. Барвінського, «Нарис історії української музики» А. Ольховського (1941), дві Людкевичеві публікації про М. Вербицького 1920 р. у журналі «Життя і мистецтво», чотири статті з бібліографією про Д. Бортнянського, вперше опубліковані у часописах «Наука і письменство», 1924; «Музичний листок», 1925; «Стара Україна», 1925; «Діло», 1934 та ін. Неможливість доступу до більшості інших львівських джерел (літературних, публіцистичних, документальних), як і друкованої нотної літератури, спричинила в «Музичному житті Західної України...» немало фактологічних помилок (зокрема, перекручена назва праці Б. Кудрика «Historja muzyki Ukrainkiej w Galicji w eposie 1829-1873», ім'я Франца Ксавера Моцарта подано як «Вольфганг Амадей Моцарт (молодший)»), суперечливих або й тенденційних положень (напр., щодо форми музично-драматичних творів М. Вербицького, яку Б. Кудрик вважав похідною від німецького singspiel, а М. Загайкевич – від східноукраїнських побутових оперет). Подібні неточності зустрічаються й у нарисі про М. Вербицького, де, напр., газета «Зоря Галицька» названа журналом «Зоря Галичини». Як зізнавалася сама М. Загайкевич, тривале «Вимушене нехтування інформацією, закладеною в недоступних для радянських дослідників джерелах, гальмувало розвиток музичної історіографії, знижувало її фаховий рівень» [11; 119].

таку інформацію, були «Нариси з історії української музики» групи авторів Л. Архімович, Т. Каришевої, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко (ч. I, II. Київ, 1964).

АНОТАЦІЯ

У статті аналізується музикознавча рефлексія М. Загайкевич музичної культури Галичини. Вона демонструє закономірні та індивідуально-оригінальні підходи до об'єкта вивчення, властиві поколінню українських учених періоду радянського тоталітаризму. Доведено, що діючи в руслі ідеологічно заангажованого музикознавства, М. Загайкевич не тільки обрала загрозливу тематику досліджень, а й у кількох працях зуміла відтворити доволі повну й детальну картину галицької музичної культури другої половини XIX – початку XX ст. На підставі аналізу жанрів наукової творчості вченої, текстів ранніх праць, уперше в радянський час оприлюднених фактів та імен і пов'язаних із ними ключових зауважень, зроблено висновок, що, попри значні здобутки, дослідження теми має характерні риси радянського музикознавства, бо передбачало головно збір інформації та її поширення в суспільстві, а не усебічне вивчення предмета за допомогою певної методології, зіставлення фактів, розрізнення явищ, їх критичний аналіз, оцінку, пояснення причинно-наслідкових зв'язків та ін.

Ключові слова: радянське музикознавство, музична культура Галичини, жанри наукової творчості М. Загайкевич, критично-описовий характер викладу змісту.

Література

1. Гнатишин О. Дослідницьке поле історії музикології (про структуру історико-музикологічного дослідження). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. № 26, том 1, С. 34-38. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/26.195799>
2. Гнатишин О. *In memoriam. Марія Петрівна Загайкевич. Українська музика*. 2014Є, № 2 (12), с. 167-168.
3. Гнатишин О. *Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій*. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2019. 600 с.
4. Гнатишин О. Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022, №1, с. 130-136. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257671>.
5. Граб У. Українська музикологія (До 100-літнього ювілею заснування Інституту музикології Львівського університету). *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів: НТШ, 2014. (CCLXVII). с. 10-19.

6. Загайкевич М. *Іван Франко і українська музика*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 119 с.
7. Загайкевич М. М. М. *Вербицький*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 49 с.
8. Загайкевич М. *Михайло Вербицький: Сторінки життя і творчості*. Львів: Місіонер, 1998. 145 с.
9. Загайкевич М. *Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.* Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1960. 190 с.
10. Загайкевич М. С. П. *Людкевич*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 153 с.
11. Загайкевич М. Проблеми вивчення західноукраїнської музичної культури у 50–80-х роках XX століття. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів: НТШ, 2009. (CCLVIII). с. 117-124.
12. Загайкевич Марія Петрівна. *Мистецтво України: Біографічний довідник*. Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана», 1997. с. 248.
13. Загайкевич Марія Петрівна. *Митці України: Енциклопедичний довідник*. Київ: «Українська Енциклопедія» імені М. П. Бажана», 1992. с. 253.
14. Зінкевич О. «Від історії-розповіді» до «історії-проблеми». *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. Львів: «Сполом», 1997. С. 74-80.
15. Кияновська Л. Львівська музикознавча школа і наукові концепції Стефанії Павлишин. *Musica Humana*. (1). Львів, 2003. с. 188-197.
16. *Марія Загайкевич: Бібліографічний покажчик*. Львів: НТШ, 2006. 53 с.
17. Марія Петрівна Загайкевич. *Народна творчість та етнологія*. 2014 № 2, с. 153-154.
18. Сікорська І. Загайкевич Марія Петрівна. *Українська музична енциклопедія*. Київ., 2008, № 2, с. 107-108.
19. Чекан Ю. До питання визначення предмету історії музики. *Музично-історичні концепції у минулому та сучасності*. Львів: Сполом, 1997. с. 17-23.

Information about the author:
Hnatyshyn Oksana Yevstafiyivna,

Doctor of Study of Art,
Associate Professor at the Department of General and Specialised Piano
Lviv national Music Academy named after M. V. Lysenko
5, Ostap Nyzhankivsky str., Lviv, 79017, Ukraine

ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД РОБОТИ НАД ВИСТАВОЮ «СОН ЛАКШМІ» ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ ТА ПЛАСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Гринишин М. В.

ВСТУП

Сучасна педагогіка акторської майстерності перебуває у стані пошуку нових форм осмислення творчого процесу, в якому межі між навчанням, практикою і художнім дослідженням постійно зміщуються. У ХХІ столітті театр дедалі частіше розглядається не як простір репрезентації, а як лабораторія досвіду – місце, де актор пізнає себе через експеримент з реальністю. Це визначає необхідність нового педагогічного підходу, що виходить за рамки традиційних систем і спрямовується у сферу міждисциплінарних практик – тілесної, феноменологічної, філософської. Однією з таких форм пошуку стає експеримент із поняттям *сну* – як метафори творчого стану, як педагогічного принципу, і як способу існування актора в сценічному просторі. Сон у цьому контексті розуміється не як ілюзія чи втеча від дійсності, а як метод пізнання, що відкриває інші рівні сприйняття і чуттєвості. Саме у сновидному просторі можливе поєднання несвідомого й свідомого, тілесного й духовного, внутрішнього бачення й зовнішнього вираження.

Постановка проблеми полягає у необхідності переосмислення акторської педагогіки як процесу свідомісного дослідження, у якому навчання не є відтворенням техніки, а шляхом внутрішнього досвіду. Ця проблема набуває особливої актуальності у світлі сучасних тенденцій театру постреальності, де зникають сталі межі між реальним і вигаданим, між актором і персонажем, між сценою і глядачем.

Вистава «Сон Лакшмі» (режисер Мирослав Гринишин, текст Оксани Танюк і Сергія Труша, Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса) є прикладом такого педагогічно-дослідницького експерименту. Вона не лише втілює художню концепцію сну, а й пропонує нову педагогічну модель – модель театру як лабораторії сновидіння. Досвід цієї роботи актуалізує питання: як педагогічні процеси можуть формуватися через стан, а не через дію; як актор може вчитися у власного несвідомого; і як театр може стати простором переходу між буттям і його зникненням. Таким чином, актуальність дослідження полягає у спробі

осмислити сон як педагогічний інструмент акторського розвитку, а також у визначенні ролі тілесної поетики як мови цього процесу. Переосмислення акторської освіти в термінах сновидного досвіду дозволяє розширити межі театральної педагогіки, зробивши її не лише технологією навчання, а й філософією художнього існування.

Актуальність теми зумовлена також зростанням ролі тілесної виразності в сучасному театрі. У практиці провідних театральних режисерів ХХ – початку ХХІ століття тіло актора перетворюється на самостійний художній інструмент, здатний передавати зміст сценічного твору нарівні зі словом. У зв'язку з цим розвиток пластичної культури майбутнього актора стає необхідною умовою його професійного становлення.

Особливий інтерес для театральної педагогіки становлять сценічні проекти, побудовані на поєднанні драматичної дії, музики, танцю та символічної образності. Вистава «Сон Лакшмі», що апелює до східної міфології та філософії, створює сприятливі умови для розвитку невербальних засобів акторської виразності, формування навичок роботи з тілом, ритмом, пластичним малюнком ролі та ансамблевою взаємодією виконавців. Саме такі форми сценічної діяльності відповідають принципам психофізичного тренінгу, закладеним у театральних системах Єжи Гротовського¹, який розглядав тіло актора як головний інструмент творчого самовираження та засіб досягнення органічності сценічної дії. Пластична культура актора є комплексом спеціальних знань, умінь і навичок, спрямованих на створення виразної фізичної форми сценічного образу. Відтак участь студентів у постановці вистави, яка передбачає активне використання пластичних засобів, сприяє розвитку професійних компетентностей значно ефективніше, ніж ізольовані тренінгові вправи. Процес створення сценічного образу передбачає органічне поєднання мовних і пластичних засобів виразності, а професійне перевтілення актора неможливе без усвідомленого володіння зовнішньою технікою, жестом, рухом і характерністю. Практична робота над виставою стає ефективним середовищем для інтеграції цих компонентів у єдину систему акторської майстерності. Крім того, сучасні дослідження психофізичного тренінгу актора акцентують увагу на необхідності розвитку тілесної виразності як універсального механізму сценічної комунікації. Практика роботи над пластично насиченими виставами дозволяє майбутнім акторам вдосконалювати координацію рухів, сценічну увагу, емоційну відкритість, ритмічне відчуття та здатність до імпровізації. Отже, дослідження

¹ Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польс. Б. Козака та інш. Львів: Літопис, 2008. 186 с.

практичного досвіду роботи над виставою «Сон Лакшмі» є актуальним як у теоретичному, так і в методичному аспектах, оскільки дозволяє виявити можливості сценічного проекту як ефективного засобу розвитку акторської техніки, пластичної виразності та психофізичної готовності майбутніх акторів до професійної діяльності.

1. Театр як лабораторія сновидіння

Театр із самого початку своєї історії був місцем, де людство досліджувало феномен ілюзії. Від античних ритуалів до постдраматичних форм ХХІ століття він залишався лабораторією спільного сновидіння – простором, у якому глядач і виконавець водночас перебувають у стані колективної уяви. Те, що у повсякденності сприймається як вигадка або марення, на сцені набуває тілесної конкретності й правди переживання. У цьому полягає парадокс театру: він є одночасно сном і пробудженням. Сновидіння, як і театральна дія, створює власну логіку часу, простору й причинності. Під час вистави ці параметри не підпорядковуються законам реальності, а конструюються актором і режисером у моменті «тут-і-тепер». Ця ж логіка панує і в педагогічному процесі: актор не просто вчиться «грати», він навчається входити у стан іншої реальності – тієї, що існує за законами сну, символу, архетипу. У виставі «Сон Лакшмі» за текстом Оксани Танюк і Сергія Труша сон стає не лише тематичним мотивом, а методологічним принципом. У репетиційному процесі учасники сприймають сценічну дію як досвід сновидного дослідження: кожна сцена – це спроба матеріалізувати несвідомі образи, надати їм форми, звуку, руху. Таким чином, театр перетворюється на простір між свідомим і підсвідомим, між сном і пробудженням, де актор виступає одночасно дослідником і матеріалом дослідження. Режисер вибудовує репетиційний процес як «польову лабораторію» – не з фіксованим результатом, а з постійним рухом сенсу. Його методологія спирається на кілька взаємопов'язаних принципів: тілесна пам'ять – відчуття того, що тіло зберігає досвід емоційних і сновидних станів, які можна актуалізувати через дію; імпровізація як дослідження – актор не створює форму, а відкриває її у процесі взаємодії з партнерами і простором; йогічна концентрація – дисципліна уваги, що дозволяє вловити межу між спостереженням і дією, між образом і його матеріалізацією; психофізична цілісність – поєднання розуму, тіла і дихання як єдиної системи творчого буття.

У такій практиці режисер і актор відмовляються від традиційного лінійного сюжету. Натомість дійство розгортається як послідовність станів свідомості – фрагментів, спалахів, внутрішніх переходів. «Сон Лакшмі»

постає як потік образів, що виникають і зникають, не підкоряючись логіці оповіді. Саме тому театр у цьому випадку функціонує як місце переходу: між світами, між станами, між «я» і «іншим». Цей підхід можна розглядати як продовження курбасівської традиції «театру дії як сновидіння». Лесь Курбас² розумів акторську працю як шлях до пробудження духовної енергії – до переживання, у якому глядач стає учасником «колективного сну», що очищує і трансформує. Подібна логіка діє і в «Сні Лакшмі»: сцена перетворюється на місце, де педагогічний процес переходить у метафізичний, а акторська вправа – у поетичне одкровення. Таким чином, театр як лабораторія сновидіння – це не лише естетична метафора, а конкретна педагогічна технологія, що дозволяє досліджувати взаємодію несвідомого і тілесного, випадкового і закономірного, індивідуального і колективного. Саме в цьому просторі, де зникає межа між навчанням і мистецтвом, народжується нова форма акторської присутності – присутності, яка живе на межі між сном і реальністю. Особливість театральної вистави, як і особливість музики, передбачає одноразове пережиття сценічного образу. Нічого немає невдячнішого за Зникаюча реальність театральної вистави залишається у порожнині сценічного мистецького простору.

У випадку створення вистави «Сон Лакшмі» мистецькі прагнення диктували концепцію художньої форми «мікро у макро». Вона передбачала створення багаторівневого візуального сценічного твору: мікросвіт і макросвіт паперового театру, реальний світ живої сюжетної акторської гри. Акторська гра трансліювалася живою рухомою відеокамерою і статичною відеокамерою на стіни глядацької зали Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса. Така собі форма перформанс-вистави, де актори розігрують сюжет через паперових персонажів паперового театру і водночас грають сюжет між собою, як між персонажами п'єси.

У центрі сценічного простору знаходиться модель-макет паперового театру з усіма персонажами, декораціями, реквізитом та меблями вирізаних з паперу, дерева, скла та інших матеріалів, а також серед реквізиту борошно, сирі яйця, зерно, крупи, вода, вогонь, кольорові фарби тощо. Актори розігрують сцени п'єси через вирізаних персонажів. Зверху над акторами знаходиться перша – статична відеокамера, що трансліює їх живе зображення на стіни сценічного простору і глядацької зали. Друга відеокамера знаходиться в руках персонажа Андрогін, котрий є блукаючою фігурою довкола живих акторів та персонажів, декорації і реквізиту паперового театру, здійснюючи живу трансляцію на стіни сценічного

² Курбас Л., Філософія театру. Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. 917 с

простору та глядацької зали. Таким чином життя мікро-персонажів паперового театру транслюється навколо нас і стає макросвітом, художнім всесвітом, котрий оточує нас. Третім відео-рядом є трансляція з третьої камери готової нарізки альтернативних тематичних відео-сюжетів і текстів, що транслюються проектором на стелю глядацької зали. Метою даної вистави є дослідження порожнини сценічного простору через взаємодію і поєднання різних сценічних фактур, матеріалів та стилів акторської гри у синтезі з різними звуко та відео-медіа-засобами.

2. Сон як педагогічний метод

У педагогічній практиці театру сон може розглядатися не лише як метафора уяви, але й як ефективний інструмент формування акторського стану. Сон, на відміну від буденного сприйняття, відкриває можливість існування без раціонального контролю, у площині чистого відчуття, архетипного образу та інтуїтивної дії. Саме ці якості є фундаментальними для справжнього акторського переживання, що не підкоряється механічним методикам, а народжується з внутрішньої концентрації, з досвіду «бути у моменті». У виставі «Сон Лакшмі» сон стає не лише темою, а методом педагогічного дослідження. Актори не імітують сон, а входять у його енергетику, у спосіб мислення і сприйняття світу, властивий сновидінню. Це вимагає від них не лише акторських умінь, а й здатності довіряти підсвідомому, спостерігати власні внутрішні стани, зберігаючи при цьому сценічну структуру. Така робота нагадує лабораторний експеримент, у якому педагог-режисер виступає не стільки наставником, скільки провідником у простір невідомого.

2.1. Сон як простір навчання

У звичайному педагогічному процесі навчання акторської майстерності відбувається через повторення, корекцію, дисципліну, аналіз. Але коли у процес вводиться принцип сновидіння, усе набуває іншої якості: повторення замінюється спостереженням, контроль – відпусканням, результат – процесом. У цьому полягає глибинна відмінність між «тренуванням» і «дослідженням». Режисер вибудовує роботу над виставою як педагогічний простір сну, у якому кожна репетиція має ритуальний характер. Вона починається з розігріву не лише фізичного, а й внутрішнього – медитативного, де актори переходять зі стану повсякденності у стан розширеного сприйняття. Так відбувається «перехідний ритуал» – ключовий момент у підготовці до творчої дії, коли актор поступово залишає зовнішній світ і входить у власну «зону сновидіння». Цей етап відповідає психологічній фазі гіпнагогії – стану між сном і неспанням, коли образи ще не оформлені, але вже існують

у полі свідомості. У цей момент свідомість ще працює, але мозок починає генерувати хвилі, характерні для сну. У цьому проміжку людина може бачити яскраві, схожі на сон галюцинації. Саме тут народжується матеріал для сценічної дії. Педагогічне завдання – навчити актора довіряти цим образам, вміти їх «впіймати» й перевести у сценічну форму, не втрачаючи їхньої первісної енергії. У психології Карла Юнга³ гіпнагогія слугувала ключем до його відомої техніки активної уяви. Це стан свідомості на межі між сном і неспанням, який дозволяє безпосередньо взаємодіяти з образами несвідомого.

2.2. Методика роботи зі сновидними станами

Під час підготовки акторів до «Сну Лакшмі» застосовувалися кілька педагогічних підходів, що поєднують тілесну, психічну та духовну роботу:

Імпровізаційне сновидіння: актор входить у стан легкого трансу або медитативної концентрації, дозволяючи тілу і голосу самостійно створювати образи. Завдання педагога – підтримати енергетичний потік, не руйнуючи природної логіки дії.

Сновидна пам'ять: кожен учасник фіксує свої сновидіння або асоціації перед репетицією й переносить їх у сценічну дію. Це формує особистий пласт образів, який потім інтегрується у спільний простір вистави.

Тілесна візуалізація: актор через мікрорухи, дихання, зміну центру ваги чи тону м'язів відтворює внутрішні стани, схожі на ті, що виникають у сні. Тіло стає провідником несвідомого.

Педагогіка тиші: значна частина процесу відбувається без слів. Тиша виступає інструментом концентрації, а мовчання – способом слухати власне тіло й енергію групи.

Такі методи сприяють розвитку психофізичної цілісності актора, у якій тіло і свідомість функціонують як єдина система. Сон у цьому випадку – не втеча від реальності, а шлях до глибшого контакту з нею, через досвід несвідомого.

2.3. Від педагогіки контролю до педагогіки довіри

Традиційні школи акторської майстерності часто ґрунтуються на структурі контролю: викладач оцінює, виправляє, скеровує. У методі «сну» педагогічна влада поступається місцем спільному дослідженню. Викладач і студент стають співтворцями. Педагогіка перетворюється на педагогіку довіри, де головним завданням є створення безпечного простору для творчого ризику. У «Сні Лакшмі» ця довіра проявлялася у спільному переживанні невідомого. Репетиційний процес не мав жорсткого сценарію,

³ Юнг К. Г. Спогади, сновидіння, роздуми / пер. з англ. Є.Хмари. Київ: Центр навчальної літератури, 2024. 360 с.

а лише напрям руху – до внутрішньої автентичності. У такій системі актор вчиться не «грати» сон, а жити у ньому, водночас зберігаючи усвідомлення себе як виконавця. Саме цей баланс між спонтанністю і рефлексією формує новий педагогічний рівень – коли навчання стає досвідом пробудження, а педагог – співсновидцем. Таким чином, сон як педагогічний метод – це спосіб переосмислити акторську освіту не як передачу знань, а як процес внутрішньої алхімії, у якому студент відкриває власну уяву, тілесну пам'ять і духовну інтуїцію. Сон – це простір, де формується актор, здатний одночасно бачити і бути побаченим, перебуваючи на межі між уявним і реальним.

3. Реальність, котра зникає: межа акторського існування

Театр – це завжди гра з реальністю. Його глибинна природа полягає у створенні світу, який одночасно є ілюзорним і правдивим, сконструйованим і живим. Кожна вистава – це короточасна реальність, що зникає в момент завершення дії. Але саме в цьому зникненні і полягає її сила. Театр не фіксує буття – він його випаровує, залишаючи в глядачеві досвід присутності. У виставі «Сон Лакшмі» феномен зникнення реальності стає не лише художнім ефектом, а центральним педагогічним принципом. Під час роботи над проєктом режисер поставив перед учасниками парадоксальне завдання: бути у реальності, що зникає. Це означає прийняти тимчасовість, неповторність кожної миті дії, навчитися існувати без опори на стабільну ідентичність, без звичного «я».

3.1. Зникнення як педагогічний досвід

З педагогічного погляду, актор звик шукати контроль над образом, технікою, емоцією. Але у «Сні Лакшмі» основною вправою стає відпускання контролю. Зникнення – не поразка, а акт довіри до процесу. Актор навчається не утримувати, а пропускати – через тіло, голос, подих. Це своєрідна форма театрального дзену, коли дія народжується в порожнечі. Така методика руйнує звичну педагогічну ієрархію: замість «володіння роллю» з'являється переживання ролі як стану, що приходить і зникає. У цьому процесі актор нагадує сновидця, який усвідомлює, що сон є сном, але не виходить із нього – навпаки, проживає його глибше.

3.2. Театр як простір міжбуття

Коли зникає контроль і логічна структура, театр починає функціонувати як простір міжбуття – межовий стан між видимим і невидимим. Тут актор уже не «грає» персонажа, а втілює присутність, стаючи провідником між двома вимірами – реальним і уявним. У «Сні Лакшмі» ця межа проявляється не лише у сценічних рішеннях (розмиття простору, фрагментарність тексту, звукові коливання, повільна зміна світла), але й у самому способі існування

акторів. Їхні рухи і слова наче виникають із сновидного поля, а потім розчиняються у тиші. Реальність на сцені сприймається як тканина, що дихає: вона з'являється, коли актор в неї вдихає життя, і зникає, коли він видихає. Це зникнення – не руйнування, а перехід. Як у сновидінні, образ не вмирає – він трансформується. Тому акторське існування у такому театрі набуває онтологічного виміру: воно стає дослідженням самої природи буття, у якому все живе лише в момент сприйняття.

3.3. Межа між актором і роллю

У традиційному театрі між актором і роллю існує чітка межа: «я» виконавця і «він» персонажа. У «Сні Лакшмі» ця межа навмисно розмивається. Педагогічний процес спрямований на те, щоб актор втратив себе, але не в сенсі психологічного зникнення, а в сенсі розширення ідентичності. У момент дії актор не просто грає іншого – він стає простором, у якому може існувати багато «інших». Його тіло – це перехідна мембрана між реальностями. Звідси і відчуття зникнення реальності: світ актора більше не відділений від світу вистави, а обидва – від світу глядача. Під час експериментів у межах репетицій актори працювали з техніками «розчинення імені» – коли кожен відмовлявся від власного імені на сцені, дозволяючи собі бути «тим, хто приходить». Така вправа розкривала глибинну здатність театру творити нові реальності не через наслідування, а через тимчасове втілення.

3.4. Реальність, що зникає, як педагогічна істина

У контексті театральної педагогіки феномен зникнення реальності можна тлумачити як етап дозрівання актора. Лише тоді, коли він готовий втратити опору на «готову» техніку, «готовий» образ, він здатний по-справжньому відкритися творчому процесу. Зникнення тут виступає як педагогічна істина: втратити форму, щоб знайти істинну присутність; вийти з ролі, щоб увійти в живу дію; дозволити реальності зникнути, щоб побачити, що вона триває всередині. У «Сні Лакшмі» це проявляється у моменті, коли актор, зупинившись посеред сцени, не продовжує дію, а слухає простір. Ця пауза – момент чистої присутності, коли театр перестає бути грою і стає досвідом буття.

Таким чином, зникнення реальності у педагогіці акторської майстерності не є втратою, а єднанням із глибинною суттю театру – тим, що живе лише у моменті. На межі між сновидінням і пробудженням актор відкриває себе не як виконавця, а як свідка власного існування, що у кожній миті народжується наново. І саме тут, у цій точці зникнення, театр стає найреальнішим.

Окремим додатковим віртуальним виміром вистави була дистанційна он-лайн трансляція прем'єри через інтернет платформи YouTube

і Facebook, що надавало четвертого виміру або віртуальної четвертої стіни між виконавцями та глядачем, але розглянемо перешкоди:

а/ актори

Тілесні обмеження – це всього лише ілюзія: людина не перебуває тільки на землі, вона виходить за її межі і простягається далі в космічний простір. Чи рухається її думка або її руки – весь світ рухається разом з нею; тисячі таємничих сил поспішають за людиною в її творчому жесті, а всі її повсякденні справи – не більше ніж карикатура на те божественне, що тече крізь неї. Людина зводить навколишнє життя до дрібних законів і відкидає таємниці заради дрібних гіпотез. До відчуття краси речей має бути прищеплено відчуття таємниці речей як ще неясної, але все ж інтуїтивно осягаючої реальності.

Актори у виставі прагнули досягнути одночасно два виміри живої акторської гри: перший – розігрування сюжету вистави через створення персонажів з п'єси; другий – розігрування сюжету вистави через персонажів паперового театру, як маріонеток. Протиріччя, котрі виникли в акторів диктувалися їх власною нездатністю сумістити, синхронізувати та гармонізувати паралельно два виміри живої акторської гри. Тобто актори намагалися створювати образи персонажів п'єси або скидали це намагання і буквально вели розігрували паперових персонажів паперового театру. Якщо перший вимір є реалізація прямого художнього акторського завдання та другий вимір є паралельним першому і проявленим якісним розвитком, новим обертом і якістю персонажа першого виміру. Суть полягає у здатності акторів досягнути фізичне акторське тривання сценічного розвитку образів, переплітання двох вимірів живої гри крізь призму персонажів п'єси та персонажів паперового театру. Тобто, актор повинен усвідомити дві якості акторської гри (перша якість – створення персонажів п'єси, друга якість – створення персонажів паперового театру) і два виміри порожнини сценічного простору (перший вимір – персонажі п'єси, другий вимір – персонажі паперового театру).

б/ простір

Вічно нерозгадана таємниця порожнього сценічного простору провокує безліч здогадок свого власного буття. Сценічний простір є особливою нематеріальною тканиною позаяк він не дає можливості остаточного художнього вирішення митцеві. Натомість простір постійно пропонує безліч варіантів проб, помилок, досліджень, так званих експериментів з власною сутністю, котру митець намагає через власну інтуїтивну природу. Інтуїція як продовження певного інтелектуально-духовного інструментарію митця пропонує алгоритм композиції руху простору в сценічному художньому творі. Це було одним з завдань у виставі «Сон Лакшмі» – створення

перехідного образного інструментарію, котрий поєдину продовжує пов'язуючи сюжет від тексту до живого тілесного руху актора, далі до передачі сигналу крізь проектор направлений на екран, де цей живий рух продовжується на екрані і розчиняється у фізичному глядацькому баченні. Безперечною умовою тут є жива присутність фізичного руху актора продовження чого ми спостерігаємо крізь проектор на екрані. Іншим виміром життя сценічного простору є спостереження і трансляція відеокамери, котра є продовженням тілесності блукаючого довкола актора. Трансляція на навколишній сценічний простір цього зображення створює паралельний вимір життя акторів вистави поза заданим та веденим ними текстом і сюжетом п'єси створюючи цим самодостатній художній твір, де діють живі люди, котрі як актори розігрують задану п'єсу. Крізь два потоки відео: статичний і динамічний, у просторі взаємодіють два художні образні ряди, котрі невидимо пересікаючись утворюють візуальний художній об'єм вистави.

4. Тілесна поетика як мова сну

Тіло актора – це перший інструмент сновидіння. У педагогіці акторської майстерності, коли театр стає простором між реальністю й сном, тілесність перестає бути лише фізичною даністю. Вона перетворюється на поетичну мову – автономну, дораціональну систему знаків, яка промовляє до глядача ще до слова. У цьому сенсі тіло – не просто носій ролі, а матеріал для створення внутрішніх станів, що мають ритм, дихання, напруження, мелодику. У виставі «Сон Лакшмі» тілесна поетика розгортається як ландшафт сну – простір, де актори існують не в логіці дії, а в логіці стану. Їхні рухи – не ілюстрації до тексту, а жестові формули, що викликають іншу реальність. Кожен поворот голови, кожне дихання, кожна пауза – це інтонація, що створює власну семіотику сну. Тіло стає не інструментом вираження, а самим змістом: воно не грає, а живе у стані між яв'ю і маренням.

Педагогічно цей досвід виявляє тіло як простір пізнання і прозріння. Актор навчається чути не лише партнера, але й саму тканину простору, «дихання сцени». Це не техніка в традиційному сенсі, а слухання власної тілесної реальності, коли внутрішнє і зовнішнє перестають бути протилежностями. У цьому «слуханні» народжується сценічна правда, що не потребує психологічної мотивації – вона існує через присутність. Мова тіла у сні – це мова без граматики, але з ритмом. Вона розгортається у повторі й варіації, у переході від напруження до розслаблення, у співіснуванні тиші й руху. Саме цей ритм є педагогічною основою акторського існування: навчити студента не просто «рухатися»,

а бути у русі, тобто проживати час і простір у їхній тілесній поетичності за визначенням Леся Курбаса «Актор – це людина, що має здатність до тривання у просторі в наміченому уявою ритмі»⁴.

З філософського погляду, тілесна поетика є способом повернення театру до первинного – до ритуального тіла, що пам'ятає досвід сну як форму буття. У цьому сенсі педагогіка акторської майстерності не навчає «гри», а відкриває шлях до сновидного буття через тіло. У цьому процесі тілесність стає не об'єктом тренування, а суб'єктом розповіді, який мислить, мріє і творить у власній, невидимій логіці. Тому «тілесна поетика» – це не метод, а стан довіри до невидимого, до того, що неможливо пояснити, але можна відчувати. Як сон вислизає від тлумачення, так і сценічне тіло не піддається повному опису – воно постійно зникає, залишаючи після себе лише дотик, вібрацію, пам'ять про рух. І саме в цьому – педагогічна істина: навчити актора жити у тілі, що говорить мовою сну.

5. Педагогіка саморегуляції

Результати дослідження підтверджують, що педагогіка акторської майстерності, побудована на принципі сновидного досвіду, відкриває нові методологічні перспективи для театральної освіти. У процесі роботи над виставою «Сон Лакшмі» було виявлено кілька рівнів педагогічної трансформації – від зміни характеру репетицій до формування нового типу акторської присутності.

По-перше, змінюється саме розуміння педагогічного процесу. Репетиція перестає бути тренуванням або відпрацюванням ролі – вона стає дослідницьким актом. Актор входить у стан «сновидного сприйняття», коли навчання відбувається не через інтелектуальне засвоєння, а через переживання. Таке «навчання у сні» створює простір глибокої внутрішньої уваги, у якому учасник спостерігає за власною психофізикою як за процесом, а не як за інструментом.

По-друге, результати експерименту виявили зміну тілесної парадигми акторського існування. Тіло актора перестає бути матеріалом для демонстрації навичок – воно стає самостійною мовою, що мислить у категоріях поетичного образу. У цій парадигмі педагогічна робота спрямована не на формування зовнішньої виразності, а на відкриття тілесної чутливості. Це дозволяє формувати акторську свідомість як систему, що діє через дихання, ритм, напруження, енергетичні поля сцени. З практичного погляду, експеримент у межах «Сну

⁴ Курбас, Лесь., Філософія театру. Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. 917 с.

Лакшмі» показав, що перехід від «гри» до «існування» змінює якість акторської взаємодії. Актори, які працювали у стані внутрішньої тиші, демонстрували глибшу синхронізацію між собою, а сценічна структура ставала живою органічною тканиною, здатною самостійно розвиватися під час вистави. Такий ефект можна описати як педагогіку саморегуляції, у якій навчання стає самонавчанням, а педагог – не наставником, а спостерігачем процесу.

По-третє, результати аналізу засвідчили появу нового типу акторської етики. У сновидному театрі актор втрачає потребу у зовнішньому підтвердженні – він існує у постійному діалозі з невідомим. Ця позиція формує відповідальність перед власним внутрішнім процесом, що, у свою чергу, створює педагогічне середовище довіри. Зникає опозиція «учитель – учень»; замість неї виникає співбуття – «спільний сон», у якому всі учасники рівноправно творять досвід.

З теоретичного боку, результати підтверджують гіпотезу про педагогіку стану як одну з провідних тенденцій сучасного театру. Такий підхід перегукується з антропологічними концепціями Євгенію Барбі⁵, Пітера Брука⁶, Єжи Гротовського⁷, однак у контексті української театральної школи він набуває унікальної форми – через поєднання курбасівської ідеї «актора як дослідника» з феноменологією тілесного досвіду.

Обговорення отриманих результатів дозволяє зробити висновок, що педагогіка акторської майстерності, осмислена через досвід сновидіння, є не лише естетичною, а й онтологічною моделлю. Вона ставить актора у центр не як виконавця, а як свідомість, що спостерігає і творить світ. Такий підхід формує нову культуру театрального мислення, у якій реальність не відтворюється, а проживається як процес постійного народження й зникнення.

ВИСНОВКИ

У підсумку можна констатувати, що результати експерименту у виставі «Сон Лакшмі» засвідчують: педагогічний процес, побудований на принципах сновидного досвіду, не лише розширює технічний арсенал актора, але й змінює саму природу театральної освіти. Він сприяє формуванню актора-дослідника, здатного мислити тілом, відчувати час як матерію, а сцену – як середовище живої присутності.

⁵ Барба Е. Паперове каное. Путівник по театральній антропології / пер. з англ. М. Шкарабана. Львів: Літопис, 2001. 288 с.

⁶ Брук П. Нитки часу / пер. з англ. Є. Мірошниченко. Київ: ArtHuss, 2026. 240 с.

⁷ Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польс. Б. Козака та інш. Львів: Літопис, 2008. 186 с.

Експеримент у «Сні Лакшмі» продемонстрував, що педагогіка акторської майстерності може стати формою театрального дослідження – лабораторією, де народжується нова чутливість до світу. Практичні результати проєкту – не лише вистава, а й трансформація учасників, які здобули досвід глибокої внутрішньої присутності. Театр у цьому розумінні – це педагогіка пробудження, а сон – метафора пізнання.

Педагогіка акторської майстерності як експеримент зі сном і реальністю відкриває нову методологію театрального навчання. Вона поєднує філософію досвіду, тілесну свідомість і мистецтво сновидіння. Вистава «Сон Лакшмі» демонструє, що педагогічний процес може бути художньою подією, а театр – простором між реальністю, що зникає, і сном, який пробуджує.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена переосмисленню педагогіки акторської майстерності як простору експерименту з межами сну, реальності та сценічного буття. На матеріалі вистави «Сон Лакшмі» за текстом Оксани Танюк і Сергія Труша (режисер Мирослав Гринишин, Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса) проаналізовано процес перетворення театральної дії на лабораторію сновидіння, у якій педагогічна практика виходить за межі раціонального навчання і стає формою досвіду пізнання.

Мета дослідження полягає у виявленні педагогічних можливостей театру як середовища внутрішнього експерименту, де актор набуває досвіду існування у стані між сном і пробудженням, між реальністю та її зникненням. Методологічно стаття спирається на феноменологічний підхід, тілесно-орієнтовану педагогіку та театральну антропологію, що дозволяє розглядати акторську присутність як процес становлення свідомості через тіло. Розкривається чотиричастинна структура сновидного досвіду актора: театр як лабораторія сновидіння – простір педагогічного пошуку, де актор навчається спостерігати, а не демонструвати; сон як педагогічний метод – стан довіри до підсвідомого, у якому навчання стає процесом відкриття; реальність, котра зникає – момент педагогічного прозріння, у якому актор навчається бути у несталості; тілесна поетика як мова сну – система невербальних засобів, через які відбувається формування внутрішнього смислу.

У статті обґрунтовано, що педагогіка акторської майстерності у сучасному театрі трансформується у практику сновидного мислення, де тіло стає інструментом філософського пізнання, а навчальний процес – формою духовного і художнього досвіду. Театр у цьому контексті розглядається як методологічна лабораторія свідомості, у якій стираються

межі між педагогом і учнем, між дією і спогляданням, між мистецтвом і життям. Зроблено висновок, що подібні експерименти актуалізують нову педагогічну парадигму – педагогіку стану, яка формує акторську присутність не через техніку, а через чуттєву, тілесну, сновидну присутність у світі.

Література

1. Арто А. Театр і його двійник / пер. з франц. Р. Осадчука. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
2. Барба Е. Паперове каное. Путівник по театральній антропології / пер. з англ. М. Шкарабана. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
3. Брук П. Нитки часу / пер. з англ. Є. Мірошніченко. Київ : Видавництво ArtHuss, 2026. 240 с.
4. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польс. Б. Козака та інш. Львів: Літопис, 2008. 186 с.
5. Курбас Л. Філософія театру. Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. 917 с.
6. Фройд З. Тлумачення снів / пер. з англ. В. Чайковського. Київ : Видавництво Фоліо, 2025. 608 с.
7. Юнг К. Людина та її символи / пер. з англ. Є. Хмари. Київ : Центр навчальної літератури, 2022. 435 с.
8. Юнг К. Спогади, сновидіння, роздуми / пер. з англ. Є.Хмари. Київ : Центр навчальної літератури, 2024. 360 с.

Information about the author:

Hrynyshyn Myroslav Vasylyovych?

Associate Professor, Honored Artist of Ukraine,
Head of the Department of Musical and Performing Arts
Boris Hrinchenko Kyiv Metropolitan University
18/2, Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, 04053, Ukraine

ВІД КОМПОЗИЦІЇ ДО КОДИФІКАЦІЇ: ТРАНСФОРМАЦІЯ КОЛЬОРУ В ЕКРАННИХ МЕДІА ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ

Дерев'янка Н. В., Година Я. В.

ВСТУП

Колір належить до найбільш виразних складових медійного образу. Саме тому засоби його використання говорять про епоху іноді відвертіше, ніж зміни підходів в літературі або режисурі. Порівняння фільмів ХХ-ХХІ століття фіксує послідовну тенденцію. Кінематограф ХХ століття існував у межах значно жорсткіших технологічних обмежень, проте демонстрував певну «строкатість» засобів організації кольору.¹ Наступна цифрова епоха забезпечила необмежені можливості кольорокорекції, але фактично встановила лише декілька візуальних пресетів, які циркулюють між кінематографом, телебаченням, рекламою та цифровими платформами.²

У роботі розглядається логіка трансформації кольору від елемента композиційної організації кадру до засобу директивного формування сприйняття сюжету. Особливу увагу приділено співвідношенню між авторськими колірними рішеннями другої половини ХХ століття та сучасними практиками цифрової стандартизації.³ Окремо розглядаються механізми артефактів формування історичної пам'яті про колір, включаючи ретростилізації, перевидання та сучасні уявлення про «плівкову» естетику.⁴

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення процесів трансформації кольорових рішень у сучасному кінематографі та медіа. Стрімкий розвиток цифрових технологій, поява нових інструментів кольорокорекції та широке використання цифрового грейдингу суттєво розширили можливості контролю над зображенням. Однак одночасно з цим спостерігається тенденція до візуальної стандартизації, коли різноманіття індивідуальних авторських підходів поступово поступається місцем обмеженій кількості повторюваних колористичних моделей. Ці процеси

¹ Street S. *Colour Films in Britain: The Negotiation of Innovation, 1900–1955*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2012. P. 15–22.

² Misek R. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Malden : Wiley-Blackwell, 2010. 376 p.

³ Prince S. *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2012. 240 p.

⁴ Fossati G. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2018. 344 p.

впливають не лише на естетику кінематографа, але й на особливості сприйняття глядачем екранної реальності.

Особливого значення набуває дослідження того, як змінювалися функції кольору впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Якщо в класичному кінематографі колір часто виступав складовою композиційної структури кадру, взаємодіяв із декораціями, костюмами та освітленням, то сучасні практики дедалі частіше використовують його як самостійний механізм емоційного програмування глядацької реакції. Колір перетворюється на своєрідний інструмент навігації, який ще до розвитку драматургічного конфлікту повідомляє про жанрову належність твору, характер подій або психологічний стан персонажів.

Науковий інтерес до проблематики кольору в екранних медіа пов'язаний також із питаннями історичної пам'яті та інтерпретації візуальної спадщини. Значна частина сучасної аудиторії знайомиться з класичними фільмами через цифрові реставрації та перевидання, що нерідко змінюють первинні колористичні характеристики творів. У результаті формується нове уявлення про естетику минулих десятиліть, яке може суттєво відрізнятися від оригінальних авторських задумів. Це зумовлює необхідність критичного переосмислення процесів реконструкції історичної пам'яті про колір та ролі цифрових технологій у цьому процесі.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів у процесі підготовки фахівців у галузі дизайну, аудіовізуального мистецтва, медіакомунікацій та кінознавства. Отримані висновки можуть бути застосовані під час викладання дисциплін, пов'язаних із теорією кольору, історією кіно, режисурою, цифровими медіа та візуальними комунікаціями. Крім того, результати дослідження можуть становити інтерес для практикуючих режисерів, операторів, колористів та дизайнерів, які працюють із формуванням сучасного екранного образу.

1. Від композиції до режиму: трансформація функцій кольору в екранних медіа

Для медіа другої половини ХХ століття колір міг структурувати кадр/картинку, виділяти окремі об'єкти, створювати ритмічні зв'язки між сценами або працювати як символічний маркер. В усіх цих випадках колір залишався частиною внутрішньої організації зображення, яке не існує окремо від предметного світу події, але народжується з неї.

На перетину ХХ-ХХІ століття дедалі частіше проваджується інша модель. Залежно від сценарної логіки сцена маркується холодною, теплою, безбарвною або контрастною кольоровою атмосферою. Колір починає працювати вже на рівні цілого «дорожнього знаку», а глядач стикається

вже не з системою декору і кольорових натяків, а з наративним режимом бачення.

Саме ця зміна створює враження візуальної уніфікації, яке регулярно фіксують як професійні критики, так і пересічні глядачі, коли виникають сталі мем-вирази на кшталт «NetflixLook».⁵ Причому йдеться не про однаковість сюжетів, а саме про передбачуваність профілю картинки.

Режисери минулого не обов'язково були фанатиками ретельної візуальної композиції як Кубрик, Спільний технічний простір кольорової плівки об'єднував дуже різні жанри, бюджети та художні завдання. На тих самих типах плівки знімалися історичні драми, комедії, детективи, фільми жахів і телевізійна продукція 1970-1980-х років.⁶ Фільм жахів не вимагав окремого кольорового всесвіту, так само як і комедія не потребувала спеціального режиму веселощів. Драматургічна функція значною мірою покладалася на подію, монтаж, акторську гру та побудову сцени. Показовим є приклад *Halloween* (1978) Джона Карпентера, де власне загроза виникає всередині звичайного світу.⁷ Вулиці, будинки, автомобілі та шкільні коридори залишаються частиною знайомого середовища. Саме тому поява небезпеки порушує відчуття норми, а не підтверджує його.

Сучасне кіно повідомляє глядачеві власний емоційний статус заздалегідь. Небезпечне середовище маркується кольором раніше, ніж починає діяти сюжет. Холодне неонове освітлення, контрастні тіні, десатуровані інтер'єри або специфічний профіль кольорокорекції виконують частину драматургічної роботи ще до появи власне конфлікту.

Якби завданням цього дослідження було порівняння концептуального космосу режисерів, Рідлі Скотт навряд чи став би центральною фігурою. Його кар'єра становить особливий інтерес з іншої причини. Протягом майже п'яти десятиліть Рідлі Скотт залишався активним учасником індустрії, постійно змінюючи жанри, технології та виробничі моделі. Між його картинами *The Duellists* (1977) та *Napoleon* (2023) за майже півстоліття змінився спосіб виробництва зображення, характер постпродакшну, роль міжнародного прокату та саме уявлення про історичну достовірність на екрані.⁸

⁵ Tryon C. *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2013. P. 104–117.

⁶ Higgins S. *Harnessing the Technicolor Rainbow: Color Design in the 1930s*. Austin : University of Texas Press, 2007. P. 1–18.

⁷ Prince S. *The Horror Film*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2004. 280 p.

⁸ Bordwell D., Thompson K., Smith J. *Film Art: An Introduction*. 12th ed. New York : McGraw-Hill Education, 2019. P. 24–41; Prince S. *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2012. P. 1–20.

TheDuellists існує в тій самій візуальній площині, що й Tess (1979) Романа Поланського, BarryLyndon (1975) Стенлі Кубрика або десятків менш відомих історичних постановок 1970-х років.⁹

Наступний фантастичний Alien (1979) демонстрував схильність режисера до побудови цілісного середовища, однак це середовище ще не прагнуло замінити собою драматургію. Космічний корабель «Ностромо» виглядає радше індустріальним об'єктом, ніж дизайнерською концепцією. Майбутнє в Alien залишається робітничим світом кінця 1970-х в брудних комбінезонах. Саме тому поява чужорідного організму справляє настільки сильне враження. Він вторгається у світ, який до цього моменту функціонував за законами виробничої рутини. Пізніше, повернення Скотта до теми Alien у Prometheus (2012) розгорнулось с камерної історії всередині промислового корабля до урочистої космогонії, хоча і з помітними сценарними суперечностями, які виникли внаслідок бажання режисеру зануритись у улюблену візуальну театральність постанови.

Між Alien та BladeRunner (1982) лише три роки, але там вже видно інший ступінь стилізації. BladeRunner фактично стає фабрикою образів, які потім почнуть жити окремо від самого фільму. Більшість сучасних уявлень про урбаністичне майбутнє так чи інакше проходять через його образний словник: неонові вивіски, промисловий туман, постійний дощ і надлишок штучного світла.¹⁰

Комерційна невдача Legend (1985) в історичній перспективі показала, що фільм з'явився просто надто рано.¹¹ Сучасне фентезі використовує ту саму логіку штучної побудови, яка у 1985 році ще сприймалася як декоративна надмірність.

Gladiator (2000) став моментом, коли подібна стилізація остаточно перестала бути властивістю окремих проєктів. Історичне кіно почало дедалі частіше існувати не лише як реконструкція подій, але і як реконструкція настрою. Саме після Gladiator виникає хвиля псевдоісторичних постановок, у яких атмосфера епохи дедалі частіше передається через попередньо сформований профіль зображення.¹² Що власним прикладом і довів сам автор у Gladiator II (2024).

Тому кар'єра Скотта цікава як здатність відчувати зміни кіноіндустрії. Його найкращі роботи нерідко ставали точками перетину різних тенденцій. Саме з цієї причини вони дозволяють спостерігати процеси, які в менш помітних картинах залишаються прихованими. Фільмографія Скотта

⁹ Brown B. Cinematography: Theory and Practice. 3rd ed. Burlington : Focal Press, 2012. P. 2–15.

¹⁰ Sammon P. M. Future Noir: The Making of Blade Runner. New York : HarperCollins, 2007. P. 5–18.

¹¹ Smith M. Ridley Scott: A Critical Filmography. Jefferson : McFarland, 2014. P. 85–97.

¹² Chapman J. Film and History. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. P. 181–198.

фіксує поступове перетворення кольору з елемента композиції на один із головних інструментів конструювання самого режиму сприйняття.

Якщо кар'єра Рідлі Скотта дозволяє спостерігати поступову зміну візуального режиму, то творчість відданого кіномана Квентіна Тарантіно демонструє інший фокус, де йдеться вже не стільки про виробництво образу, скільки про виробництво пам'яті.

Для Тарантіно історія кіно є не джерелом окремих цитат, а повноцінним творчим середовищем. Його картини побудовані на постійному діалозі з жанровим кінематографом 1960-1970-ті років – період, який у сучасній культурі давно набув міфологічного статусу.¹³

Саме тому *Once Upon a Time in Hollywood* (2019) становить окремий інтерес. Формально фільм виступає реконструкцією Лос-Анджелеса 1969 року, хоча і подальші події у ньому відбуваються по волі режисера, коли Шарон Тейт залишилася живою. На практиці відбувається складніший і неочевидний процес.

Якщо ми порівняємо кінокадри *Once Upon a Time in Hollywood* з будь-якою стрічкою 1969 року, наприклад *Easy Rider* або навіть документальним репортажем того часу, то різниця буде величезною. Парадокс полягає в тому, що подібна ситуація виникає саме у режисера-ерудита, який знає контент краще за більшість сучасників того часу!

Глядач *Once Upon a Time in Hollywood* бачить не стільки історичну епоху, скільки її культурний образ, сформований десятиліттями телевізійних повторів, документальних програм, журнальних публікацій, колекційних фотографій.¹⁴ Популярна культура намагається виробити шаблони для різних десятиліть.¹⁵ 1950-ті асоціюються з хромованими автомобілями та яскравими вивісками. 1980-ті – з неоном, синтезаторами та VHS. 1970-ті дедалі частіше постають у бурштинових відтінках вигорівших постерів та фотослайдів розсипу флімаркетів.

Втім, питання історичної достовірності у випадку Тарантіно навряд чи має остаточну відповідь. Сам режисер неодноразово демонстрував готовність радикально змінювати історичний матеріал, якщо цього вимагала сценарна напруга.¹⁶ У *Inglourious Basterds* (2009) альтернативна реальність Другої світової війни набувають характеру абсурднішого за *La Grande Vadrouille* з Луї де Фюнесом.

¹³ Brottmann M. *Quentin Tarantino: The Man and His Movies*. New York : Harper, 2019. P. 45–61.

¹⁴ Landsberg A. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York : Columbia University Press, 2004. P. 19–48.

¹⁵ Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1991. P. 279–296.

¹⁶ Greene R. *Quentin Tarantino and Philosophy: How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*. Chicago : Open Court, 2007. P. 211–224.

Але навіть тоді, коли режисер свідомо відмовляється від історичної достовірності, він продовжує користуватися готовими образами минулого. Його фільми часто виглядають не як спроба відтворити епоху, а як робота з уже накопиченим архівом культурної пам'яті про неї.

В результаті відбувається заміщення, коли первинний культурний об'єкт поступається місцем доволі специфічно індукованому образу, де пам'ять не записує, а інтерпретує. Саме тут стає помітною цінність режисерів з власною кіномовою, яка взагалі не прагнула бути актуальною або опанувати контроль над епохою. Вони і були тією самою епохою і одночасно зберігали достатньо художньої дистанції, щоби твори зберігали позачасовий імпульс і потенціал.

2. Авторські моделі кольору та межі візуального контролю

Режисер Ерік Ромер не намагається завоювати увагу глядача. Навпаки, Ромер дуже підозріло ставився до режисури, яка маніпулятивно через монтаж та інші інструментальні засоби веде глядача до наперед визначеної реакції, стверджуючи, що «глядач повинен залишатися вільним».¹⁷ Для сучасної індустрії, де виробництво побудовано навколо боротьби за перегляд, це звучить як ересь. Ромер належав до покоління, яке виросло навколо Андре Базена і його віри в онтологію кінематографічного образу.¹⁸ Якщо світ достатньо цікавий сам по собі, його не потрібно постійно підштовхувати. Персонажі Ромера багато говорять, але сам фільм не поспішає пояснювати, хто з них мав рацію. Події не складаються у систему моральних сигналів, а світ залишається більшим за авторську волю. Кіно Ромера часто виглядає майже аскетичним, саме тому воно так корисне для цієї розмови. Природне освітлення кадру: літнє сонце виглядає як літнє сонце, морське узбережжя як морське узбережжя. У цьому є певна довіра до кадру.

Ця довіра проявляється не лише в кольорі. Цікаво, що Ромер майже не покладається і на музику як інструмент керування настроєм¹⁹, що для кіно це нетипово. Багато фільмів використовують музику приблизно так само, як і кольоровий режим. Вона з'являється раніше за сюжет і повідомляє, яку саме емоцію слід переживати. У Ромера між подією та її інтерпретацією завжди залишається свіжий простір.

¹⁷ Rohmer É. *The Taste for Beauty* / transl. by Carol Volk. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. P. 57–64.

¹⁸ Bazin A. *What Is Cinema?* Vol. 1 / transl. by Hugh Gray. Berkeley : University of California Press, 2005. P. 9–16.

¹⁹ Leigh J. *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*. London : Continuum, 2011. P. 101–112.

Якщо Ромер зберігає літературну дисципліну діалогів, то режисер Роберт Олтменвзагалі відмовляється від ідеї централізованого контролю над фільмом.²⁰ Його персонажі перебивають один одного. Другорядні події в якийсь момент починають конкурувати з головними. Камера часто поводить себе так, ніби не знає, де саме знаходиться центр оповіді. Світ не зобов'язаний бути організованим навколо сюжету. Те, що у традиційній драматургії виглядало б помилкою, у Олтмена працює, як плетіння тканини або ламінарний потік який у будь який момент може опинитися в турбулентному стані. А може і не опинитися. *Three Women* часто згадують через сюрреалістичну дивну атмосферу. Дивний малюнок на дні басейну або жовтий колір сукні на щось натякають, але це не працює як окремий ключ з об'єктом для глядача. Басейни, мотелі, автомобілі, стіни, одяг персонажів не розчиняються в єдиній кольоровій системі.

Режисер Вернер Герцог часто говорить про «екстатичну правду»²¹, яка існує в якомусь проміжному стані, де сама стихія починає диктувати правила режисеру, акторам і глядачеві. Його цікавить не драматургічна переконливість, а сам факт зіткнення людини з чимось більшим за неї самою. Саме тому *Aguirre, Der Zorn Gottes* (1972) не можна віднести до історичного чи драматичного фільмів або притчі.²² Тут майже немає нічого від театральної пишноти. Джунглі, річка, бруд, туман і виснажені обличчя персонажів. Колір не організований як декоративна система. Проте він і не редукується до загального атмосферного режиму. Світ залишається строкатим навіть тоді, коли він виглядає ворожим і монотонним.

Сучасна індустрія прагне стабільності, де глядач повинен упізнати жанр, емоцію, десятиліття, бренд і навіть спосіб сприйняття ще до того, як розгорнеться дія. Не підтверджувати очікування, а виробляти власні правила: фільми Ромера, Олтмена і Герцога могли дозволити собі бути «не пійманими», по відомому вислову Георгія Сковороди.

Найнаочніше творча різноманітність проявлялася саме в кольорі. Причина досить проста. Драматургічні рішення, акторська гра або режисерський ритм потребують окремого аналізу. Колір помітний одразу. Саме тому він дозволяє побачити відмінності між авторськими системами там, де інші параметри ще залишаються прихованими.

²⁰ Kolker R. P. *A Cinema of Loneliness*: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. 4th ed. Oxford : Oxford University Press, 2011. P. 274–312.

²¹ Herzog W. *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema* // Walker Art Center. 1999.

²² Ames E. *Ferocious Reality: Documentary according to Werner Herzog*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012. P. 33–49.

Важливо наголосити, що сучасні дискусії про колір часто починаються з цифрового грейдингу, ніби до його появи колір був чимось стихійним. Насправді кінематограф працював із кольоровими системами задовго до появи комп'ютерної обробки. Теорія Йоганнеса Іттена, його триади, комплементарні та аналогові схеми давно проникли в сценографію, рекламу, дизайн і кіно.²³ Режисери користувалися ними не менш свідомо, ніж сучасні колористи користуються кольоровими колесами в DaVinciResolve.²⁴

Для Жана-Люка Годара колір стає частиною конструкції кадру.²⁵ У *PierrotleFou* (1965) окремі кольорові площини вступають у взаємодію майже так само активно, як монтажні склейки. Важливо, що тут немає спроби створити єдиний режим сприйняття. Колір працює локально. Його значення народжується із зіткнення конкретних предметів, костюмів, поверхонь і декорацій. Те, що в підручниках із композиції описується через кольорові триади або контрасти, у Годара перетворюється на кінематографічну подію.

Якщо Годар працює через зіткнення елементів, то Лукіно Вісконті тяжіє до рівноваги.²⁶ У *TheLeopard* (1963) колір майже неможливо відокремити від сценографії, музики Ніно Роти, костюму або архітектури інтер'єру. Кадр нагадує складну сценічну побудову, де кожна деталь підтримує іншу.

У *The Holy Mountain* (1973) Аляхандро Ходоровскі або «Тінях забутих предків» (1965) Сергія Параджанова колір працює як символічна мова.²⁷ Окремі образи навмисно перевантажені значеннями. Релігійні алюзії, окультні мотиви, циркова естетика і політична сатира Ходоровскі постійно нашаровуються одна на одну. Колір тканини, фрукти, посуд, орнаменти та архітектурні деталі у Параджанова утворюють єдину систему образів. Колір перестає бути частиною композиції і починає брати участь у виробництві міфу.

Спільним для Годара, Вісконті, Ходоровскі та Параджанова є не конкретний стиль або набір художніх прийомів. Навпаки, важко знайти режисерів, які були б настільки несхожими один на одного. Спільним залишається інше: колір у кожному випадку підпорядковується індивідуальній художньому жесту. Він не передує фільму як готова схема, а народжується разом із ним.

²³ Itten J. *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*. New York : Wiley, 1973. P. 19–39.

²⁴ Miskewicz R. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Malden : Wiley-Blackwell, 2010. P. 1–23.

²⁵ Brody R. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York : Metropolitan Books, 2008. P. 224–236.

²⁶ Nowell-Smith G. *Luchino Visconti*. 3rd ed. London : BFI Publishing, 2003. P. 178–196.

²⁷ Martin M. *Alejandro Jodorowsky*. Köln : Taschen, 2007. P. 84–103; First J. *Sergei Parajanov*. Urbana : University of Illinois Press, 2010. P. 67–82.

Саме слово «палітра кадру» сьогодні часто вводить в оману. Воно створює враження, ніби йдеться про загальний відтінок зображення. У багатьох класичних фільмах ситуація була іншою. Палітра складалася з великої кількості автономних кольорів, які не поспішали підкорятися єдиному режиму. Це добре видно навіть у стрічках, де режисер взагалі не прагнув декоративності. І Герцог є показовим випадком. Після Вісконті, Параджанова чи Годара виникає спокуса пояснити багатство кольору впливом живопису, театру або студійної традиції. Але тоді незрозуміло, що робити з Aguirre?

Після розгляду настільки різних авторських практик виникає закономірне питання. Якщо кінематограф другої половини ХХ століття справді демонстрував таку різноманітність підходів до кольору, то звідки походять сучасні уявлення про те, як повинні виглядати окремі десятиліття? Не будемо забувати, що для значної частини сучасної аудиторії знайомство зі класичним кіно відбувається не через оригінальні копії, а через їхні пізніші цифрові реконструкції. У результаті глядач нерідко сприймає не історичний колір фільму, а сучасне уявлення про те, яким цей колір повинен був бути.²⁸ Тому спроби відновлення автентичності часто стають новим актом інтерпретації.

Історію кольору в кіно часто описують як історію технічного прогресу. Спочатку ручне тонування плівки, Kinemacolor, потім Technicolor, удосконалення багатошарових кольорових емульсій, поява цифрового проміжного процесу, сучасний грейдинг.²⁹ В момент, коли контроль над кольором став майже абсолютним, палітра багатьох фільмів почала виглядати менш різноманітною. Важливо, що майбутня стандартизація кольору народжувалася не лише в кінематографі. Телебачення десятиліттями виробляло власні правила передбачуваного зображення. На відміну від авторського кіно, телевізійна продукція вимагала стабільності від серії до серії, від студії до студії, від країни до країни.³⁰ Студійний протокол пізнаваності згодом виявилася напрочуд сумісним з можливостями цифрового постпродакшену.

Це не означає, що колись існувала золота доба свободи, а потім настала доба занепаду. Історія кіно не рухається настільки прямолінійно. Голлівуд 1940-х був значно жорсткіше контрольований студіями, ніж американське

²⁸ Fossati G. From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2018. P. 152–173.

²⁹ Street S. Colour Films in Britain: The Negotiation of Innovation, 1900–1955. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2012. P. 1–26; Misk R. Chromatic Cinema: A History of Screen Color. Malden : Wiley-Blackwell, 2010. P. 11–35.

³⁰ Caldwell J. T. Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television. New Brunswick : Rutgers University Press, 1995. P. 41–73.

кіно 1970-х.³¹ Сучасний режисер має у своєму розпорядженні інструменти, про які його попередники не могли навіть мріяти. Проте достатньо поставити поруч кілька фільмів другої половини XX століття, щоб помітити відмінність не лише в палітрі, а й у самому способі існування кольору на екрані.

Показово у цьому сенсі розглянути палітру *Deer End* (1970) Єжи Сколімовського.³² Картина демонструє відсутність тієї колірної дисципліни, яка стала звичною для сучасної кінопродукції.



Інтер'єр басейну побудований на співіснуванні кількох відтінків зеленого, жовтого кахлю, червоних акцентів, білих халатів та коричневих тонів підлоги. Вони не підпорядковані єдиному колірному режиму і не зведені до попередньо визначеної атмосфери. Колір належить самому простору. Саме тому окремі елементи можуть вступати між собою у конфлікт або відволікати увагу від головної дії. Цікаво уявити, що сталося б із подібним кадром під час сучасного постпродакшену.

Насамперед відбулася тональна уніфікація кадра без драматизації простору. Різні відтінки зеленого були б частково приведені до спільної палітри. Білий халат героїні навряд чи залишився б нейтрально білим.

³¹ Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. London : Routledge, 1985. P. 3–25; Biskind P. Easy Riders, Raging Bulls. New York : Simon & Schuster, 1998. P. 15–38.

³² Haltorf M. Polish Cinema: A History. New York : Berghahn Books, 2019. P. 213–216.

Швидше за все він отримав би легкий кремовий або теплий відтінок, який зв'язував би його з іншими елементами кадру. Жовтий кахель, зелені стіни, підлога та шкіра персонажів почали б тяжіти до спільного теплого знаменника. Замість локальних кольорових суперечностей виникла б єдина атмосфера.

Не менш показовою була б робота з контрастом. На відміну від естетики 1990-х або початку 2000-х років, сучасний постпродакшен часто уникає різких перепадів між світлом і тінню. Тіні були б частково підняті, мікrokонтраст приглушений, а саме зображення стало б м'якшим і одноріднішим. У результаті басейн виглядав би менш конкретним місцем і більше – носієм певного настрою.

Саме в цій відмінності можна побачити одну з характерних рис сучасної візуальної культури. Колір дедалі частіше використовується не для організації простору кадру, а для організації реакції глядача. Він починає виконувати частину роботи, яка раніше покладалася на драматургію, монтаж або саму структуру сцени. Кадр Сколімовського сьогодні зробили б більш «узгодженим». І саме це фокус на узгодженості може бути однією з центральних рис сучасної візуальної культури. Бо якщо подивитися на багато серіалів, фестивального кіно, реклами преміальних брендів або навіть інтер'єрної фотографії, то всюди помітне прагнення прибрати внутрішні конфлікти кольору.

Deep End характерний тим, що таких конфліктів не боїться (або не помічає). Зелений тут не повинен дружити з червоним. Білий не повинен підтримувати палітру приміщення. Простір не повинен складатися в єдину дизайнерську концепцію. Кольори просто існують.

3. Кодифікація кольору в сучасних екранних медіа

Наприкінці 1990-х років колір перестає бути окремим компонентом кадру і поступово перетворюється на принцип організації цілого фільму.³³ Показовими є Dobermann (1997) Яна Кунена, FightClub (1999) Девида Фінчера та The Matrix (1999) дуэта Вачовські. Усі три картини виходять з подібного припущення, що світ більше не зобов'язаний виглядати природно. Dobermann насичує простір агресивними кольоровими контрастами і кліповою експресією. Fight Club підпорядковує міське середовище брудно-зеленій та жовтуватій палітрі, яка охоплює офіси, квартири, бари та підвали.³⁴ У The Matrix зелений відтінок взагалі

³³ Miskel R. Chromatic Cinema: A History of Screen Color. Malden : Wiley-Blackwell, 2010. P. 215–248.

³⁴ Brown B. Cinematography: Theory and Practice. 3rd ed. Burlington : Focal Press, 2012. P. 248–253.

набуває структурної функції, відокремлюючи один рівень реальності від іншого.³⁵ У всіх трьох випадках колір перестає бути наслідком локації або освітлення. Навпаки, сама реальність починає підлаштовуватися під кольоровий задум.

Наступний крок здійснюють *O Brother, Where Art Thou?* (2000) братів Коенів та *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001) Жана-П'єра Жене.³⁶ Кольоровий режим поширюється на весь світ картини. Коєни цифровим способом прибирають природну зелень південного ландшафту Мінесоти, замінюючи її пиловими та жовтими тонами.³⁷ Жене вибудовує Париж із бурштинових, зелених і золотавих відтінків. У обох випадках глядач бачить вже не предмети, а колірну модель світу.

Domino (2005) Тоні Скотта доводить цю тенденцію до радикального завершення.³⁸ Пересвічені ділянки кадру, зрушення кольорів, перебільшений контраст стають частиною видовища. Якщо у *DeepEnd* басейн визначав палітру кадру, то у *Domino* палітра починає визначати басейн, місто, персонажів і сам спосіб бачення.

Колір поступово сам перетворюється на систему, здатну організовувати простір, настрій, драматургію та навіть сам статус реальності всередині фільму. Саме з цієї точки починається історія тих візуальних режимів, які згодом стануть звичними для серіалів, стримінгових платформ і цифрового контенту.

Поширення цифрового грейдингу збіглося з іншим інтермедійним процесом, який рідше стає предметом обговорення.

У 1980-х музичне відео часто запозичувало амбіції великого кіно.³⁹ Кліпи прагнули бути маленькими фільмами, під які будувалися повноцінні історичні або фантастичні сетапи, використовувалася складна сценографія, костюми, драматургічні мізансцени. Частина кліпів нагадувала концентроване авторське кіно. Потім напрямок руху змінився.

Візуальні кліше таких стрічок як *Trainspotting*, *Dobermanni FightClub* (не забуваємо, що Девид Фінчер починав с музичних кліпів і реклами) у 90-х успішно відгукнулися на розквіт гранжу і клубної електронної музики. Урбаністичне відчуження, постіндустріальні ландшафти, штучне

³⁵ Whissel K. *Spectacular Digital Effects: CGI and Contemporary Cinema*. Durham : Duke University Press, 2014. P. 65–71.

³⁶ Prince S. *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2012. P. 101–108.

³⁷ King G. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York : Columbia University Press, 2002. P. 249–251.

³⁸ Redmond S. *The Cinema of Tony Scott: Authorship and Image*. New York : Columbia University Press, 2013. P. 168–182.

³⁹ Vernallis C. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York : Columbia University Press, 2004. P. 1–24.

освітлення, самотній герой (переважно ампула наркокур'єра в момент екзистенційної кризи) дивиться у брудне дзеркало: ці образи поступово перетворилися на універсальний набір впізнаваних знаків, який живе і донині в безлічі музичних відео та фестивальному кіно.

Культура музичного відео почало виробляти власні скорочені версії минулих моделей повного метра.⁴⁰ Складні драматургічні конструкції поступилися місцем готовим символам. Десатурація і статична поведінка в кадрі стала маркером серйозності висловлювання і невимовної травми. Поступово ці спрощені коди повернулися назад у кінематограф, особливо на соціальну тематику.

У цьому сенсі стандартизація кольору є лише частиною ширшого процесу. Разом із кольоровими режимами сучасна візуальна культура успадкувала і стандартизовані форми значущості. Вони легко переміщуються між рекламою, музичним відео, стримінговими серіалами та авторським кінематографом, зберігаючи пізнаваність навіть тоді, коли втрачають зв'язок із конкретним історичним або драматургічним контекстом.⁴¹

К 2010-м рокам кольоровий режим остаточно виходить за межі окремих фільмів до готових моделей.⁴² Показовим є *Ozark* (2017-2022), де синьо-сіра палітра настільки послідовно охоплює весь серіал, що починає сприйматися як природна властивість світу. Вода, небо, інтер'єри, одяг і навіть людська шкіра тяжіють до одного кольорового режиму.

На протилежному полюсі знаходяться комедійні проекти на кшталт *Paddington 2* (2017), де світ підпорядковується теплим кремовим, медовим, помаранчевим і пастельним відтінкам. Подібно до того, як *Ozark* за допомогою холодної палітри формує відчуття тривоги, *Paddington 2* використовує колір для створення простору доброзичливості та безпеки. В обох випадках колір перестає бути характеристикою окремих предметів і починає виконувати функцію загального режиму сприйняття.

Ще цікавішу долю пережила естетика серіалу *Game of Thrones* (2011-2019).⁴³ Для самого серіалу вона була пов'язана з конкретним фентезійним світом, його архітектурою, костюмами, кліматом та драматургією. Проте поступово елементи цієї стилістики почали існувати самостійно,

⁴⁰ Goodwin A. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992. P. 49–86.

⁴¹ Frith S., Goodwin A., Grossberg L. (eds.). *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London : Routledge, 1993. P. 3–15.

⁴² Miskin R. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Malden : Wiley-Blackwell, 2010. P. 249–281.

⁴³ Mittell J. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York : New York University Press, 2015. P. 291–309.

у тому числі в маргінальних, придонних середовищах на кшталт онлайн-казино та букмекерських платформ. Бірюзові темні інтер'єри з вогнями, металеві фактури, золото, дим – усе, що колись належало дорогому жанровому виробництву, завдяки універсальним цифровим пакетам обробки зображення перетворилося на типовий набір оформлення гемблінг-додатку.

Втім, процесу колористичної уніфікації ще опираються проекти великого екрану, за якими стоїть персональний авторитет режисера. Такого, наприклад, як FormulaOne (2025) Джозефа Косінскі. Попри використання сучасніших цифрових камер, палітра не демонструє агресивної десатурації або нав'язливого забарвлення. Простір перегонів зберігає широкий діапазон, включаючи нейтральні та білі тони костюмів гонщиків всупереч тотальному тонуванню. Виглядає як диво – вперше за довгий час великий студійний проект не соромиться білого кольору та рекламних кольорів команд.

Ще більш послідовний консерватизм демонструють проекти франшизи StarWars – від TheForceAwakens (2015) Дж. Дж. Абрамса до Andor (2022) Тоні Гілроя. При усіх можливостях сучасного виробництва, автори постійно повертаються до священних фетишів оригінальної трилогії Джорджа Лукаса. Потерті корпуси кораблів, закопчені шоломи, механічні перемикачі, аналогові дисплеї начебто давно втратили будь-який зв'язок із реальними уявленнями про майбутнє. Значна частина тих рішень виникла не як футурологічна концепція, а як наслідок конкретних виробничих можливостей 1970-х років. Сьогодні ж вони стали каноном і відтворюються свідомо.⁴⁴ У тому числі і на рівні оригінальної колористики та світлотіньової побудови кадру. Відмова на користь сучасного тонування і грейдінгу могла б поставити під сумнів саму пізнаваність франшизи і розлютити численну фанбазу. Тому сучасні цифрові технології використовуються не для переосмислення цього світу, а для максимально точного відтворення його історично сформованих умовностей.⁴⁵

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє говорити не лише про зміну кольорових рішень у медіа, зокрема кіно. Значно важливішою видається зміна ставлення до самого глядача.

⁴⁴ Brooker W. Using the Force: Creativity, Community and Star Wars Fans. New York : Continuum, 2002. P. 9–31.

⁴⁵ Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. Updated 20th Anniversary Edition. New York : Routledge, 2013. P. 279–293.

Кінематограф ХХ століття не був епохою суцільних шедеврів, проте навіть масове кіно існувало всередині значно ширшого спектра візуальних можливостей. При цьому одна й та сама кольорова плівка могла об'єднувати комедію, фільм жахів, історичну драму чи телевізійну постановку. Атмосфера виникала переважно через подію, простір, акторську гру та драматургію.

Сучасні цифрові технології дали кінематографу тотальний контроль над зображенням, який, власне сягнув і за його межі разом з падінням довіри доглядача. Колір починає заздалегідь повідомляти про емоційний стан сцени. Музика дублює драматургічну функцію. Візуальне середовище попереджає про небезпеку раніше, ніж вона з'являється в сюжеті. Замість відкритого простору інтерпретацій глядач отримує систему дорожніх позначок які мають стояти не тільки в комерційному, але і авторському фестивальному кіно.

Саме тому питання не зводиться до переваг плівки над цифрою або минулого над сучасністю. Цифрові інструменти здатні створювати видатні образи, так само як і плівка ніколи не гарантувала художньої цінності. Однак історія рефлексії кольору показує тенденцію відходу від світу, який потрібно було спостерігати, до світу, який приходить зверху вниз уже директивно поясненим.

Найбільша культурна втрата полягає не у зникненні певних ностальгічних палітр. Разом зі строкатістю фотохімічного зображення поступово зникає і право випадковості. Те, що колись могло виникнути з ландшафту, освітлення, декорації чи навіть виробничої недосконалості, сьогодні все частіше замінюється контрольованою моделлю. У результаті сучасний кінематограф маючи технологічно свободу конструювання образу, свідомо використовує її саме для скорочення простору, в якому цей образ міг бути побачений по-різному.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджується трансформація функцій кольору в екранних медіа ХХ-ХХІ століття. Розглядаються відмінності між авторськими практиками плівкової епохи та сучасними моделями цифрового постпродакшену. Аналізуються творчі підходи Рідлі Скотта, Еріка Ромера, Роберта Олтмена, Вернера Герцога, Жана-Люка Годара, Сергія Параджанова, Алехандро Ходоровскі, Квентіна Тарантіно та інших режисерів. Особливу увагу приділено процесам стандартизації кольору, поширенню готових візуальних режимів у сучасній аудіовізуальній культурі та взаємовпливу кінематографа, музичного відео, телебачення й цифрових платформ. Окремо розглядаються механізми формування

історичної пам'яті про колір, включаючи ретростилізації, цифрові реконструкції та сучасні уявлення про «плівкову» естетику. Аналізується роль музичного відео у циркуляції візуальних кодів між різними типами екранних медіа. Показано, що сучасна колористика дедалі частіше виконує не лише композиційну, а й драматургічну функцію, формуючи емоційний контекст ще до розвитку подій на екрані. Висувається припущення, що колір у сучасній екранній культурі дедалі частіше використовується як інструмент попередньої кодифікації глядацького сприйняття.

Література

1. Ames E. *Ferocious Reality: Documentary according to Werner Herzog*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012. 336 p. DOI: 10.5749/minnesota/9780816677634.001.0001.
2. Bazin A. *What Is Cinema?* Vol. 1 / transl. by H. Gray. Berkeley : University of California Press, 2005. 184 p.
3. Bordwell D., Thompson K., Smith J. *Film Art: An Introduction*. 12th ed. New York : McGraw-Hill Education, 2019. 736 p.
4. Brody R. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York : Metropolitan Books, 2008. 688 p.
5. Brottman M. *Quentin Tarantino: The Man and His Movies*. New York : Harper, 2019. 320 p.
6. Brown B. *Cinematography: Theory and Practice*. 3rd ed. Burlington : Focal Press, 2012. 352 p.
7. Caldwell J. T. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1995. 423 p.
8. Chapman J. *Film and History*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. 288 p. DOI: 10.1007/978-1-137-31183-4.
9. First J. *Sergei Parajanov*. Urbana : University of Illinois Press, 2010. 232 p.
10. Fossati G. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2018. 344 p. DOI: 10.1515/9789048543526.
11. Frith S., Goodwin A., Grossberg L. (eds.). *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London : Routledge, 1993. 288 p.
12. Goodwin A. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992. 224 p.
13. Greene R. (ed.). *Quentin Tarantino and Philosophy: How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*. Chicago : Open Court, 2007. 288 p.
14. Herzog W. *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema*. Minneapolis : Walker Art Center, 1999.

15. Higgins S. *Harnessing the Technicolor Rainbow: Color Design in the 1930s*. Austin : University of Texas Press, 2007. 362 p.
16. Itten J. *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*. New York : Wiley, 1973. 152 p.
17. Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1991. 438 p.
18. Kolker R. P. *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. 4th ed. Oxford : Oxford University Press, 2011. 448 p.
19. Landsberg A. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York : Columbia University Press, 2004. 232 p.
20. Leigh J. *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*. London : Continuum, 2011. 232 p.
21. Martin M. *Alejandro Jodorowsky*. Köln : Taschen, 2007. 192 p.
22. Misek R. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Malden : Wiley-Blackwell, 2010. 376 p. DOI: 10.1002/9781444320619.
23. Nowell-Smith G. *Luchino Visconti*. 3rd ed. London : BFI Publishing, 2003. 256 p.
24. Prince S. *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2012. 240 p.
25. Prince S. *The Horror Film*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2004. 280 p.
26. Rohmer É. *The Taste for Beauty* / transl. by C. Volk. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 350 p.
27. Sammon P. M. *Future Noir: The Making of Blade Runner*. Rev. and updated ed. New York : HarperCollins, 2007. 600 p.
28. Smith M. *Ridley Scott: A Critical Filmography*. Jefferson : McFarland, 2014. 278 p.
29. Street S. *Colour Films in Britain: The Negotiation of Innovation, 1900–1955*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2012. 247 p.
30. Tryon C. *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2013. 240 p.
31. Vernallis C. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York : Columbia University Press, 2004. 352 p.

Information about the authors:

Derevyanko Nataliya Volodymyrivna,

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Design

Khortytsia National Academy

59, Naukovogo mistechka, Zaporizhzhia, 69017, Ukraine

Godyna Yaroslav Viktorovych,

Deputy Director

“VEGA PLUS” LLC,

4, Ukrainskaya str., Zaporizhzhia, Ukraine, 69095

ПОВІТРЯНА АКРОБАТИКА НА ПОЛОТНАХ ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ ЗАСІБ ФІЗИЧНОГО, ЕСТЕТИЧНОГО ТА ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Драч Т. Л.

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку суспільства проблема збереження та зміцнення здоров'я дітей молодшого шкільного віку набуває особливої актуальності. Зниження рівня рухової активності, значне навантаження в умовах навчання, тривале використання цифрових технологій, недостатня фізична підготовленість та порушення постави негативно впливають на фізичний розвиток дітей¹. У зв'язку з цим виникає потреба у впровадженні нових, цікавих та ефективних видів рухової діяльності, здатних не лише покращувати фізичний стан дітей, але й підтримувати їхню мотивацію до систематичних занять.

Проблема фізичного розвитку дітей молодшого шкільного віку широко висвітлюється у працях сучасних науковців у галузі фізичного виховання, педагогіки, спортивної науки та хореографії, таких як Бех І.Д (1993), Сосіної В.Ю. (2021), Тодорової В.Г. (2018). У працях .Невеликої А., Сутули О. (2022), . Agans J.P., Davis J.L., Vazou S. & Jarus T. (2019) присвячених акробатиці та повітряній гімнастиці, наголошується на їхньому позитивному впливі на розвиток сили м'язів, координації, гнучкості та просторової орієнтації. Окремі автори підкреслюють значення повітряної акробатики для формування правильної постави, розвитку артистизму, музичності та емоційної виразності дітей. Водночас аналіз наукової літератури засвідчує, що питання використання саме повітряної акробатики на полотнах у фізичному розвитку дітей молодшого шкільного віку висвітлене недостатньо. Більшість досліджень стосується підготовки професійних спортсменів або артистів цирку, тоді як методичні аспекти роботи з дітьми молодшого шкільного віку залишаються недостатньо дослідженими.

Незважаючи на зростання популярності повітряної акробатики на полотнах, недостатньо розробленими залишаються питання методики проведення занять з дітьми молодшого шкільного віку, особливостей дозування навантаження, формування безпечного освітнього середовища

¹ Бех І.Д. Вивчення особистості молодшого школяра. Початкова школа. 1993. №3. С. 15–18.

та педагогічних умов ефективного фізичного розвитку дітей засобами повітряної акробатики.

Потребують подальшого дослідження питання: адаптації вправ повітряної акробатики до вікових особливостей дітей молодшого шкільного віку; впливу занять на фізичні якості дітей; використання ігрових методів навчання; поєднання акробатичних вправ із хореографічною підготовкою; психологічної підтримки дітей під час підготовки до виступів і змагань; взаємодії тренера та батьків у процесі підготовки дітей.

Недостатня розробленість зазначених аспектів зумовлює необхідність подальших наукових досліджень у цьому напрямку.

Метою статті є обґрунтування значення повітряної акробатики на полотнах як ефективного засобу фізичного розвитку дітей молодшого шкільного віку.

Для досягнення поставленої мети визначено такі *завдання*: проаналізувати особливості розвитку повітряної акробатики на полотнах; визначити вплив занять на фізичний розвиток дітей молодшого шкільного віку; охарактеризувати особливості організації занять для дітей; розкрити значення хореографічної та ігрової складових у навчальному процесі; визначити роль батьківської підтримки у процесі занять та підготовки до виступів.

1. Повітряна акробатика як інноваційний напрям фізичного виховання дітей молодшого шкільного віку

Сучасний розвиток мистецької освіти характеризується пошуком нових форм і методів роботи з дітьми, які забезпечують гармонійне поєднання фізичного, естетичного, творчого та особистісного розвитку. В умовах реформування освітньої системи особливої актуальності набуває впровадження інноваційних видів рухової активності, здатних комплексно впливати на формування особистості дитини.

Одним із таких напрямів є повітряна акробатика на полотнах (Aerial Silks), яка останніми роками активно інтегрується у сферу позашкільної мистецької та фізкультурно-спортивної освіти. На відміну від традиційних видів фізичного виховання, повітряна акробатика поєднує елементи спорту, циркового мистецтва, хореографії, театральної майстерності та творчої імпровізації. Саме міждисциплінарний характер цього виду діяльності дозволяє розглядати його як ефективний інструмент формування творчої особистості дитини XXI століття ².

² Невелика А., Сутула О. Історія виникнення повітряної акробатики, як виду спорту. Фізична реабілітація та рекреаційно-оздоровчі технології, 2022. №7(1), с.38-40. DOI:10.15391/prght.2022-7.09

Заняття на повітряних полотнах створюють унікальне освітнє середовище, у якому дитина одночасно розвиває фізичні якості, художньо-естетичне сприйняття, емоційну сферу та навички самовираження. Такий підхід відповідає сучасним концепціям компетентнісної освіти, що орієнтуються на цілісний розвиток особистості.

Повітряні полотна є різновидом повітряної гімнастики, де вправи виконуються на спеціальних тканинах, підвішених до стелі. Особливістю цього напряму є комплексний вплив на організм дитини, оскільки під час занять активно розвиваються сила, гнучкість, координація рухів, витривалість, вестибулярна стійкість, постава та артистизм. Даний вид діяльності поєднує у собі елементи акробатики, хореографії, гімнастики, циркового мистецтва та театральної виразності.

2. Історія виникнення повітряної акробатики на полотнах

Повітряна акробатика є одним із наймолодших і водночас найбільш динамічних напрямів сучасного циркового мистецтва, який поєднує елементи гімнастики, акробатики, хореографії, театрального мистецтва та спортивної підготовки. Незважаючи на відносно недавнє становлення повітряних полотен як окремої дисципліни, історичні передумови виникнення цього напряму сягають кількох століть.

Перші прообрази сучасної повітряної акробатики дослідники пов'язують із традиційними цирковими та гімнастичними практиками Сходу. Зокрема, ще у XVII столітті в Китаї набули поширення вправи на підвісних ремнях і канатах, які використовувалися під час театралізованих виступів та народних святкувань. Китайські артисти демонстрували складні силові та координаційні елементи у повітрі, що стало важливою передумовою подальшого розвитку повітряної гімнастики³.

Упродовж XVIII–XIX століть різноманітні форми повітряної акробатики активно розвивалися в європейських цирках. Артисти виконували вправи на трапеціях, ремнях, канатах і кільцях, поступово удосконалюючи технічний арсенал повітряних номерів. Однак використання спеціальних тканинних полотен у цей період ще не було поширеним.

Новий етап розвитку повітряної акробатики розпочався наприкінці XX століття. Вирішальний вплив на формування сучасної дисципліни здійснила діяльність всесвітньо відомого канадського цирку Cirque du Soleil. Саме у 1990-х роках повітряні полотна були представлені як самостійний сценічний жанр, який поєднував складну акробатичну техніку

³ Невелика А., Сутула О. Історія виникнення повітряної акробатики, як виду спорту. Фізична реабілітація та рекреаційно-оздоровчі технології, 2022. №7(1), с.38–40. DOI:10.15391/prght.2022-7.09

з художньою виразністю, пластикою рухів, музичним супроводом та театральною драматургією. Завдяки цьому повітряна акробатика вийшла за межі традиційного циркового мистецтва та набула популярності серед широкої аудиторії в різних країнах світу ⁴.

Вагомий внесок у становлення повітряної акробатики на полотнах зробили канадський гімнаст Андре Сіманд та французький акробат Жерар Фазолі. Саме Андре Сіманду приписують створення та популяризацію багатьох базових елементів сучасної техніки роботи на полотнах. Жерар Фазолі сприяв інтеграції повітряних полотен у професійну циркову освіту Франції, завдяки чому цей напрям поступово увійшов до навчальних програм провідних циркових шкіл Європи. У подальшому повітряна акробатика почала активно розвиватися у Канаді, Франції, США, Великій Британії, Італії, Іспанії та інших країнах світу ⁵.

На початку XXI століття повітряна акробатика перестала бути виключно цирковою дисципліною та почала активно використовуватися у сфері фізичної культури, фітнесу, мистецької освіти та дитячо-юнацького спорту. З'явилися міжнародні федерації, професійні асоціації, фестивалі та чемпіонати, що сприяли стандартизації технічної підготовки та популяризації цього виду діяльності серед дітей і молоді.

В Україні розвиток повітряної акробатики на полотнах розпочався значно пізніше, однак характеризується швидкими темпами поширення. Активне становлення цього напрямку спостерігається приблизно з 2017 року, коли почали регулярно проводитися спеціалізовані фестивалі, чемпіонати та відкриті турніри. Зростання популярності повітряної акробатики зумовило відкриття численних студій та шкіл у різних регіонах країни, де здійснюється підготовка дітей, молоді та дорослих.

Особливе місце у розвитку повітряної акробатики в Україні належить місту Львову, яке стало одним із провідних центрів підготовки юних повітряних акробатів. Значний внесок у популяризацію цього напрямку здійснила Школа повітряної акробатики «Шоколад», засновницею якої є Наталія Гранат. Саме під її керівництвом повітряна акробатика почала активно впроваджуватися в освітній процес студії та набувати популярності серед дітей і молоді. Важливу роль у підготовці спортсменів та артистів відіграли тренери Ольга Магера, Ірина Бублик, Вікторія Угринович, Яна Жеребецька, Олександра Грошева та інші фахівці, які згодом створили

⁴ Steven Santos. Simply Circus. Introduction to Rigging Lyras and Trapeze Bars: Lulu Enterprises Incorporated, 2013. 186 p.

⁵ Steven Santos. Simply Circus. Introduction to Rigging Lyras and Trapeze Bars: Lulu Enterprises Incorporated, 2013. 186 p.

власні школи та студії, сприяючи подальшому поширенню повітряної акробатики в Україні.

Вагомою подією для розвитку цього виду мистецтва стали змагання Fusion Air Cup, засновані Наталією Гранат спільно з Русланою Тритяк. Турнір проводиться двічі на рік у Львові та об'єднує учасників з різних регіонів України й інших європейських країн. Завдяки високому рівню організації та участі авторитетних суддівських колегій Fusion Air Cup став важливою платформою для професійного розвитку спортсменів і тренерів, обміну досвідом та популяризації повітряної акробатики серед широкої громадськості.

Значний внесок у розвиток повітряної акробатики на полотнах в Україні здійснює також студія позашкільної освіти у місті Дніпро. Однією з ключових постатей у цьому напрямі є Анна Румянцева – багаторазова чемпіонка України, володарка Гран-прі міжнародних циркових фестивалів, фіналістка чемпіонату Європи, майстер спорту з художньої гімнастики та тренер із багаторічним досвідом роботи. Створена нею школа стала важливим осередком підготовки майбутніх спортсменів та артистів циркового мистецтва, а її вихованці успішно представляють Україну на національних та міжнародних змаганнях.

Важливим центром професійної підготовки повітряних акробатів залишається Київ. Провідну роль у цьому процесі відіграє Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, яка здійснює підготовку артистів цирку, естради та повітряних акробатів. Випускники академії успішно працюють у циркових колективах України та зарубіжних країн, беруть участь у міжнародних проєктах, а також займаються тренерською та педагогічною діяльністю, забезпечуючи подальший розвиток повітряної акробатики серед дітей і молоді.

Повітряна акробатика пройшла тривалий шлях розвитку від окремих елементів традиційного циркового мистецтва до самостійного напрямку фізичної, творчої та мистецької діяльності. Сьогодні вона виступає не лише видовищним сценічним мистецтвом, а й ефективним засобом фізичного, естетичного та особистісного розвитку дітей і молоді. В Україні сформовано потужні осередки розвитку повітряної акробатики, які забезпечують її подальшу популяризацію, удосконалення методик навчання та інтеграцію у сучасний освітній простір.

3. Особливості фізичного розвитку дітей молодшого шкільного віку

Молодший шкільний вік (6–10 років) є важливим етапом розвитку дитини, під час якого відбуваються інтенсивні морфологічні, функціональні

та психофізіологічні зміни організму. Саме в цей період закладаються основи здоров'я, формуються життєво важливі рухові навички, удосконалюються механізми координації рухів та активно розвиваються фізичні якості, що визначають подальший рівень фізичної підготовленості особистості ⁶.

Сучасні дослідження свідчать про тенденцію до зниження рівня рухової активності дітей молодшого шкільного віку, що пов'язано зі збільшенням навчального навантаження, поширенням цифрових технологій та переважанням малорухомих форм дозвілля. Наслідком цього є погіршення показників фізичного розвитку, зростання кількості порушень постави, зниження функціональних можливостей серцево-судинної та дихальної систем, недостатній розвиток сили, витривалості та координаційних здібностей. У зв'язку з цим особливої актуальності набуває пошук інноваційних засобів фізичного виховання, які б поєднували оздоровчу ефективність із високим рівнем зацікавленості дітей. Одним із таких засобів є повітряна акробатика на полотнах.

Важливою віковою особливістю є також природна гнучкість опорно-рухового апарату. У дітей цього віку суглобово-зв'язковий апарат характеризується високою еластичністю, а м'язова тканина – достатньою розтяжністю, що створює сприятливі передумови для виконання елементів, пов'язаних із розтягуванням, шпагатами, прогинами та утриманням статичних поз на полотнах. Регулярні заняття сприяють збереженню природної гнучкості та її подальшому розвитку без надмірного навантаження на організм.

У молодшому шкільному віці продовжується активне формування м'язової системи. Хоча абсолютні показники сили ще залишаються відносно невисокими, діти мають значний потенціал для розвитку силових здібностей через виконання вправ із власною вагою. Повітряна акробатика є ефективним засобом зміцнення м'язів рук, плечового пояса, спини, черевного преса та нижніх кінцівок. Під час виконання лазів, висів, утримань та обмотувань активно залучаються практично всі основні м'язові групи, що забезпечує гармонійний фізичний розвиток дитини.

Ще однією характерною особливістю цього вікового періоду є інтенсивний розвиток координаційних здібностей. У дітей активно вдосконалюються механізми підтримання рівноваги, орієнтації у просторі, точності та узгодженості рухів. Саме тому молодший шкільний вік вважається сенситивним періодом для розвитку координації. Повітряна

⁶ Бех І.Д. Вивчення особистості молодшого школяра. Початкова школа. 1993. №3. С. 15–18

акробатика створює унікальні умови для вдосконалення цих якостей, оскільки виконання вправ відбувається у тривимірному просторі та потребує постійного контролю положення тіла у повітрі ⁷.

З психолого-педагогічної точки зору молодший шкільний вік характеризується високою емоційністю, допитливістю та прагненням до нових вражень. Для дітей характерна природна потреба у русі, гри та творчій діяльності. Саме тому повітряна акробатика викликає значний інтерес, оскільки поєднує фізичні вправи з елементами гри, творчого самовираження та сценічної діяльності.

Важливою перевагою дітей молодшого шкільного віку є відносно низький рівень страху під час освоєння вправ на висоті. На відміну від старших вікових груп, діти легше адаптуються до нових умов діяльності та швидше долають психологічні бар'єри. За умови дотримання правил безпеки та використання сучасного страхувального обладнання це дозволяє ефективно формувати базові навички роботи на полотнах уже з перших років навчання.

Таким чином, молодший шкільний вік є одним із сприятливих періодів для занять повітряною акробатикою на полотнах. Вікові анатомо-фізіологічні та психолого-педагогічні особливості дітей створюють оптимальні умови для розвитку сили, гнучкості, координаційних здібностей, вестибулярної стійкості та формування рухових навичок. Це обумовлює доцільність використання повітряної акробатики як інноваційного засобу фізичного, творчого та особистісного розвитку дітей молодшого шкільного віку.

4. Методичні особливості підготовки у повітряній акробатиці

Повітряна акробатика на полотнах є складним багатокомпонентним видом рухової діяльності, який поєднує фізичну, естетичну та творчо-емоційну складові. Основу техніки повітряних полотен становлять три ключові елементи: лаз на висоту, обмотування тканиною та зрив з висоти ⁸.

Під час виконання лазу дитина навчається координувати рухи рук і ніг, утримувати вагу власного тіла та розвивати силу верхнього плечового поясу. Існують базовий, французький та російський види лазу, які поступово опановуються відповідно до рівня підготовки учнів.

⁷ Бех І.Д. Вивчення особистості молодшого школяра. Початкова школа. 1993. №3. С. 15–18

⁸ Невелика А., Сутула О. Історія виникнення повітряної акробатики, як виду спорту. Фізична реабілітація та рекреаційно-оздоровчі технології, 2022. №7(1), с.38-40. DOI:10.15391/prrht.2022-7.09

Обмотування тканиною передбачає фіксацію певних частин тіла на полотні та виконання різноманітних елементів: шпагатів, балансів, розгойдувань і статичних поз. Цей процес розвиває координацію, гнучкість, концентрацію уваги та просторове мислення⁹.

Зриви є складнішими технічними елементами та виконуються лише після засвоєння базових навичок і за умови належної страховки. Вони сприяють розвитку сміливості, швидкості реакції та вестибулярної стійкості.

Молодший шкільний вік є найбільш сприятливим періодом для початку занять повітряною акробатикою. У цьому віці діти мають високий рівень природної гнучкості, мобільність суглобів та здатність швидко опановувати нові рухові дії. Крім того, невелика маса тіла значно полегшує виконання лазів та базових елементів на полотнах¹⁰.

Особливого значення у роботі з дітьми молодшого шкільного віку набуває ігровий метод навчання. Діти краще сприймають навчальний матеріал через емоційно забарвлену діяльність. Саме тому розминка може проводитися у формі рухливих ігор, пересування із наслідуванням тварин або виконанням творчих завдань.

Структура заняття з повітряної акробатики для дітей молодшого шкільного віку повинна включати: загальнорозвивальну розминку; вправи у партері; силову підготовку; вправи на полотні; розтягування; хореографічні комбінації; вправи на відновлення дихання.

Важливе місце займає виконання акробатичних елементів у партері на матах: кувирків, колеса, переворотів вперед і назад. Дані вправи формують координацію, орієнтацію у просторі та готують дітей до складніших елементів на висоті.

Перед початком виконання вправ на полотні необхідною є силова підготовка. Вона може включати підтягування, піднімання ніг, вправи для м'язів преса та спини, перевернуті позиції й шпагати. Такі вправи сприяють формуванню м'язового корсета та розвитку сили, необхідної для безпечного виконання елементів¹¹.

Одним із найважливіших етапів навчання є освоєння лазу на полотно. Для дітей координація цього руху часто є складною, однак завдяки регулярним тренуванням та здоровій конкуренції між учнями навичка формується досить швидко.

⁹ Гур'єва, О. Н. 1. Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва. Маріуполь. 2009. 125 с

¹⁰ Бех І.Д. Вивчення особистості молодшого школяра. Початкова школа. 1993. №3. С. 15–18

¹¹ Steven Santos. Simply Circus. Introduction to Rigging Lyras and Trapeze Bars: Lulu Enterprises Incorporated, 2013. 186 p.

На початковому етапі ефективним є використання вправ на вузлику. Вони є безпечнішими та доступнішими для дітей. На вузлику можна виконувати різноманітні вправи: стійки, крутки, шпагати. Елементи «метелик», «балеринка», «четвірка», «ембріон» та інші також можуть бути виконані початківцями. Навіть нескладні елементи сприяють розвитку сили, координації, уваги та впевненості у власних можливостях¹².

5. Складові технічної підготовки та психологічної підготовки у повітряній акробатиці

Особливу увагу під час занять необхідно приділяти хореографічній підготовці. Поєднання акробатичних вправ із танцювальними комбінаціями допомагає формувати правильну поставу, естетичність рухів, музикальність, виразність та культуру виконання. Якщо з початкового етапу навчання дитина засвоює важливість граційного виконання рухів, це позитивно впливає на якість подальшої підготовки.

Сучасна повітряна акробатика давно вийшла за межі виключно спортивної діяльності та перетворилася на синтетичний вид мистецтва, який поєднує технічну майстерність із художньою виразністю.

Систематичні заняття хореографією сприяють формуванню правильної постави, розвитку пластичності, координації, почуття ритму та музикальності. Під час виконання хореографічних комбінацій діти навчаються усвідомлено керувати своїми рухами, гармонійно поєднувати технічні елементи з музичним супроводом та створювати завершений художній образ.

Особливого значення хореографічна підготовка набуває на початкових етапах навчання. Саме в цей період закладаються основи культури рухів, формуються навички граційного виконання вправ та естетичного сприйняття власної рухової діяльності. Якщо дитина з перших років навчання засвоює необхідність виконувати навіть найпростіші рухи технічно правильно та художньо виразно, це суттєво підвищує якість її подальшої спортивної та творчої підготовки¹³.

Крім того, хореографія сприяє розвитку артистизму, емоційної виразності та творчої уяви, що є необхідними складовими сучасних конкурсних і концертних програм з повітряної акробатики¹⁴.

¹² Agans J.P., Davis J.L., Vazou S. & Jarus T. Self-Determination Through Circus Arts: Exploring Youth Development in a Novel Activity Context. *J Youth Dev.*, 2019. №14(3), с.110-129 DOI:10.5195/jyd.2019.662

¹³ Сосіна В.Ю. Хореографія в спорті: навч. посіб. Київ: Олімпійська література; 2021. 276 с

¹⁴ Тодорова В.Г. Хореографічна підготовка в техніко-естетичних видах спорту: монографія. Львів: ЛДУФК; 2018. 252 с

Заняття повітряною акробатикою мають значний вплив на фізичний розвиток дітей молодшого шкільного віку. Регулярні тренування сприяють: розвитку сили м'язів рук, спини, преса та ніг; покращенню гнучкості; розвитку координації рухів; формуванню правильної постави; розвитку витривалості; удосконаленню роботи вестибулярного апарату; підвищенню впевненості у собі; розвитку дисциплінованості та працелюбності.

Крім фізичного розвитку, повітряна акробатика позитивно впливає на емоційний та психологічний стан дітей. Підготовка до виступів та участь у змаганнях сприяють розвитку відповідальності, комунікативних навичок, уміння працювати в колективі та долати хвилювання ¹⁵.

Психологічна підготовка є невід'ємною складовою навчально-тренувального процесу, оскільки виконання вправ на висоті потребує від дитини певного рівня сміливості, самоконтролю та емоційної стійкості.

На початковому етапі навчання одним із головних завдань тренера є формування відчуття безпеки та довіри до навчального процесу. Поступове ускладнення вправ дозволяє дитині долати природний страх висоти та формувати впевненість у власних можливостях.

У процесі занять розвиваються такі важливі особистісні якості, як наполегливість, цілеспрямованість, дисциплінованість, відповідальність та працелюбність. Діти навчаються концентрувати увагу, контролювати свої емоції та доводити розпочату справу до завершення.

Особливу роль у психологічній підготовці відіграє участь у показових виступах, фестивалях та змаганнях. Підготовка до конкурсної діяльності сприяє розвитку емоційної стійкості, відповідальності за результат власної діяльності та навичок самопрезентації. Виступ перед глядачами допомагає долати сором'язливість, формує впевненість у собі та сприяє розвитку комунікативних здібностей.

Водночас участь у змаганнях створює умови для формування навичок конструктивного ставлення до перемог і поразок. Діти поступово навчаються аналізувати власні результати, приймати помилки як необхідний етап розвитку та зберігати мотивацію до подальшого вдосконалення.

Особливу роль у підготовці дітей відіграє підтримка батьків. Саме батьки допомагають дитині адаптуватися до тренувального процесу, долати труднощі та формувати позитивне ставлення до занять. Важливою є психологічна підтримка дітей у випадку невдач під час змагань, адже молодший шкільний вік характеризується високою емоційною чутливістю ¹⁶.

¹⁵ Бех І.Д. Вивчення особистості молодшого школяра. Початкова школа. 1993. №3. С. 15–18

¹⁶ Бех І.Д. Вивчення особистості молодшого школяра. Початкова школа. 1993. №3. С. 15–18

Під час підготовки конкурсних номерів необхідно враховувати вікові та психологічні особливості дітей. Номер повинен бути коротким, яскравим, емоційним та не перевантаженим складними елементами. Важливе значення має правильний підбір музичного супроводу, костюму та образу, що відповідає віку дитини.

Технічна та психологічна підготовка у повітряній акробатиці є взаємопов'язаними складовими єдиного педагогічного процесу. Їх гармонійне поєднання забезпечує не лише успішне оволодіння технікою виконання вправ на полотнах, а й сприяє всебічному фізичному, емоційному, творчому та особистісному розвитку дітей молодшого шкільного віку.

ВИСНОВКИ

Отже, повітряна акробатика на полотнах є ефективним інноваційним засобом фізичного розвитку дітей молодшого шкільного віку. Повітряна акробатика поєднує елементи фізичної культури, хореографічного мистецтва, циркової педагогіки та творчого самовираження, що забезпечує її значний освітній і виховний потенціал у контексті сучасних тенденцій розвитку мистецької освіти.

Даний вид діяльності комплексно впливає на організм дитини, сприяючи розвитку сили, гнучкості, координації, витривалості, правильної постави та вестибулярної стійкості. Встановлено, що молодший шкільний вік є сприятливим періодом для початку занять повітряною акробатикою завдяки високому рівню рухливості, природній гнучкості та здатності швидко формувати нові рухові навички. Аналіз методичних особливостей організації занять показав, що ефективність навчального процесу значною мірою залежить від дотримання принципів поступовості, доступності, безпечності та індивідуального підходу. Важливими складовими підготовки є ігрові методи навчання, партерна акробатична підготовка, розвиток фізичних якостей, поступове освоєння базових технічних елементів та створення позитивного емоційного середовища. Не менш важливу роль відіграє співпраця тренера, батьків і дитини, що забезпечує успішну адаптацію до тренувального процесу та підтримку мотивації до занять.

Таким чином, повітряна акробатика на полотнах може розглядатися як сучасний міждисциплінарний напрям мистецької освіти та фізичного виховання, що забезпечує гармонійний розвиток фізичних, естетичних, творчих і соціально-психологічних якостей дітей молодшого шкільного віку. Її впровадження у систему позашкільної освіти відповідає актуальним потребам суспільства щодо виховання здорової, активної, творчої та всебічно розвиненої особистості. Перспективи подальших досліджень

вбачаються у розробленні науково обґрунтованих програм підготовки дітей різних вікових груп засобами повітряної акробатики, а також у дослідженні можливостей інтеграції елементів повітряної акробатики в освітній процес закладів мистецької та позашкільної освіти.

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто повітряну акробатику на полотнах як сучасний інноваційний засіб фізичного розвитку дітей молодшого шкільного віку. Актуальність дослідження зумовлена погіршенням стану здоров'я дітей, зниженням рівня їхньої рухової активності та необхідністю впровадження нових форм фізичного виховання, здатних поєднувати оздоровчу, виховну та естетичну функції. Визначено, що повітряна акробатика на полотнах є комплексним видом рухової діяльності, який інтегрує елементи акробатики, хореографії, гімнастики, театральної виразності та музичного супроводу, забезпечуючи гармонійний фізичний і творчий розвиток дитини.

У статті охарактеризовано особливості організації занять з повітряної акробатики для дітей молодшого шкільного віку. Розкрито структуру заняття, яка включає розминку, вправи у партері, силову підготовку, елементи на полотнах, розтягування та хореографічні комбінації. Особливу увагу приділено ігровим методам навчання, які сприяють підвищенню зацікавленості дітей та полегшують засвоєння складних рухових дій. Визначено значення поступового навчання базових елементів: лазу на полотно, обмотів рук і ніг, виконання елементів на вузлику та простих круток.

Підкреслено важливість інтеграції хореографічної підготовки у процес навчання повітряній акробатиці. Поєднання акробатичних елементів із танцювальними рухами сприяє формуванню культури рухів, артистизму, музикальності та естетичної виразності дітей. Доведено, що участь у показових виступах та змаганнях позитивно впливає на розвиток впевненості у собі, дисциплінованості, відповідальності та комунікативних навичок.

У результаті дослідження встановлено, що повітряна акробатика на полотнах є ефективним засобом комплексного фізичного та творчого розвитку дітей молодшого шкільного віку й може успішно використовуватися у системі позашкільної фізкультурно-оздоровчої діяльності.

Література

1. Бех І.Д. Вивчення особистості молодшого школяра. Початкова школа. 1993. №3. С. 15–18.

2. Гур'єва, О. Н. 1. Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва. Маріуполь. 2009. 125 с.
3. Невелика А., Сутула О. Історія виникнення повітряної акробатики, як виду спорту. Фізична реабілітація та рекреаційно-оздоровчі технології, 2022. №7(1), с.38-40. DOI:10.15391/prrht.2022-7.09
4. Сосіна В.Ю. Хореографія в спорті: навч. посіб. Київ: Олімпійська література; 2021. 276 с.
5. Тодорова В.Г. Хореографічна підготовка в техніко-естетичних видах спорту: монографія. Львів: ЛДУФК; 2018. 252 с.
6. Agans J.P., Davis J.L., Vazou S., Jarus T. Self-Determination Through Circus Arts: Exploring Youth Development in a Novel Activity Context. J Youth Dev., 2019. №14(3), с.110-129 DOI:10.5195/jyd.2019.662
7. Kozina Z.H., Shepelenko T.V., Sobko I., et al. Factor structure of the integral readiness of aerobics athletes (women). Journal of Physical Education and Sport, 2017. №5, с.188 – 196. DOI:10.7752/jpes.2017.s5227
8. Steven Santos. Simply Circus. Introduction to Rigging Lyras and Trapeze Bars: Lulu Enterprises Incorporated, 2013. 186 p.

Information about the author:

Drach Tamara Leonidivna,

Postgraduate at the Department of Theory and Methods
of Physical Culture
Ivan Boberskyi Lviv State University of Physical Culture
Coach-choreographer
School of Dance and Aerial Acrobatics “Chocolate”

СТУДІЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ: РОЗРОБКА ВІЗУАЛЬНОГО КОДУ WONDER WOMAN_UA ЯК CASE STUDY

Дядюх-Богатько Н. Й., Левицька М. К., Стадник С. С.

ВСТУП

Протягом останніх десятиліть дослідження візуальної культури стало одним із ключових міждисциплінарних напрямків гуманітарних студій, пов'язаних з аналізом образів, медіа та механізмів візуальної репрезентації в сучасному суспільстві. Для більшості сфер сучасного графічного дизайну – мультимедіа, брендингу й айдентики, реклами, motion design чи візуальної навігації розуміння механізмів функціонування візуальної культури стало необхідною складовою професійної підготовки. У цьому контексті дисципліна «Студії візуальної культури» може розглядатися як важливий інструмент інтеграції української дизайн-освіти у сучасний міжнародний академічний контекст, що залишається актуальним завданням.

У першій частині розділу представлено принципи залучення студій візуальної культури до освітньої програми підготовки фахівців за спеціальністю В2 «графічний дизайн» освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» на кафедрі графіки та мистецтва книги НУ «Львівська політехніка», розроблені та впроваджені М. Левицькою.

Натомість, у другій частині розділу висвітлено конкретний *case study* щодо залучення теоретичних інструментів візуальної культури до дизайн-проекування (а саме – розробки візуального коду для серії форумів «Wonder Woman_UA»), концептуально обґрунтований та реалізований проєкт Н. Дядюх-Богатько та С. Стадник.

1. Історіографія питання

На відміну від класичної історії мистецтва, дослідження візуальної культури охоплюють значно ширший спектр візуальних практик – від живопису, фотографії та кіно до цифрових медіа, реклами, брендингу та соціальних мереж. Важливу роль у формуванні теоретичних основ щодо врахування принципів візуальної культури в сучасній практиці графічного дизайну відіграли праці таких дослідників, як Джон Берджер, Вільям Мітчелл, Ніколас Мірзоефф, Джеймс Елкінс, Наомі Кляйн, Джилліан Роуз та Ліза Картрайт і Маргарет Старкен з поміж-інших, які пропонують

розглядати візуальність як складний механізм соціальної комунікації, ідеології та формування культурних ідентичностей, – з чим, власне, і має справу графічний дизайн.¹ Попри потужний теоретичний внесок, певним недоліком цих праць є фокусування майже виключно на західному, навіть американському візуальному матеріалі, що у свою чергу, не дає адекватного розуміння культурних кодів та нюансів інтерпретацій для представників інших куточків глобального світу.

Останнє десятиліття в Україні також спостерігається інтерес до вивчення візуальної культури, як процес, що набув цілеспрямованого характеру і вже позначився низкою ґрунтовних публікацій. Серед українських авторів, що працюють із проблематикою візуальної культури, візуальних студій, медіа-образів і теорії репрезентації, можна виділити наукові публікації Ольги Павлової, Світлани Іванової, та публіцистичні матеріали Катерини Яковленко та ін.² Зазначені українські дослідниці фокусувалися на різноманітних аспектах візуальної культури, зокрема, таких як становлення візуальних досліджень, цифрова культура, медіа-екологія, міська візуальність, дослідження тіла, постколоніальна критика. У згаданих працях принципово важливим є наповнення західних теоретичних моделей прикладами з української візуальної культури та рефлексія над цими прикладами, обраними у якості маркерів стану суспільства. Саме застосування відомих теоретичних концептів до вивчення та інтерпретації українського візуального матеріалу у медіа-сфері і є одною із найбільш актуальних тенденцій дизайн-освіти сьогодення і майбутнього.

2. Мета, завдання і теоретична рамка освітньої підготовки

Головна мета курсу «Студії візуальної культури» (далі – СВК) у освітній програмі формувалася через потребу розуміння взаємодії традиційних форм мистецтва та сучасних візуальних практик у глобалізованому медіасередовищі. Важливим акцентом стало усвідомлення того, що

¹ Берджер Д. Як ми бачимо /пер з англ. Я.Стріхи. Харків: IST publishing, 2025. С.35 –36; Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. P.5 –7 ; Elkins J., ed. Visual Studies: A Skeptical Introduction. New York: Routledge, 2003. P.31 –60 ; Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. 2nd ed. London ; New York: Routledge, 2009. P.17 –28; Klein N. No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies. New York: Picador, 1999; Rose G. Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London: Sage Publications, 2001. P. 7 –32; Sturken, M., & Cartwright, L. Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2001. P. 3 –12.

² Павлова О. Ю. Візуальні дослідження: наукова та освітня перспективи. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Культурологія*. 2021. № 4(8). С. 45–49; Іванова С. А. Візуальна культура: вивчення, концепти та горизонти досліджень. *Грані*. 2025. Т. 28, № 4. С. 56–63. DOI: 10.15421/172584; Яковленко К. Після Берджера: чи змінився наш погляд? *Your Art*: веб-сайт URL: <https://supportyourart.com/columns/pislya-berdzhera-chy-zminyvsya-nash-poglyad> (дата звернення 12.05.2025)

сучасний дизайнер працює не лише з формою чи естетикою зображення, а й із системами значень, культурними кодами та ідеологічними моделями. Відтак, курс СВК вирізняється як міждисциплінарний, що поєднує знання, отримані в рамках загальних курсів з історії мистецтва та історії дизайну, з професійно-орієнтованими дисциплінами – «Комунікативний дизайн», «Теоретичні основи графічного дизайну», «Брендинг» тощо. При такому підході, аналіз візуальних образів у різних медіа – від фотографії та кіно до цифрових платформ та соціальних мереж – дозволяє простежити трансформацію механізмів візуальної комунікації у XX та XXI століттях.

Висвітлюючи загальну структуру освітнього курсу «Студії візуальної культури», адаптованого до системи дизайн-освіти та конкретної освітньої програми кафедри, можна виділити кілька важливих блоків, присвячених ознайомленню з основними поняттями теорії візуальності, критичної теорії та репрезентації.

Насамперед, це робота із конструювання, адаптації, а часом і деконструкції важливих термінологічних розмежувань, таких як:

- *типи культури* (елітарна – народна, висока – низька, масова – популярна, субкультури тощо);
- *ідентичність*, яка екстраполюється на дизайн (як ми бачимо себе (особистісна ідентичність) та як ми презентуємо себе іншим (соціальна ідентичність) у поєднанні із національною ідентичністю);
- *масова культура* (її сильні і слабкі сторони, її інструменталізація та вплив мас-медіа).

Одним із найважливіших результатів теоретичного осмислення цих базових понять СВК є всебічне розуміння того, як візуальна культура функціонує та впливає на публічний дискурс, і якою є інтелектуальна та естетична відповідальність дизайнера у полі візуальних медіа. У контексті цього теоретичного базису підвищений практичний інтерес студентів викликають такі питання як:

- взаємодія високого мистецтва, поп-культури та сучасного дизайну;
- явище бренд-гакінгу, соціальні та політичні пародії на рекламу;
- поняття інтернет-лору (internet lore)³ та мемів у сучасній візуальній культурі;
- аналіз фотографії як медіа, комунікативного інструмента та феномена візуальної культури XX -XXI століть;
- критика гендерних репрезентацій у СВК.

³ Інтернет-лор – сукупність мемів, наративів, персонажів, образів і колективних знань, що циркулюють у цифровому середовищі та функціонують як сучасна форма фольклору. Див.: Blank T. J. Digital Folklore. *The SAGE International Encyclopedia of Mass Media and Society* / ed. by D. L. Merskin. Thousand Oaks, CA : SAGE Publications, 2020. Vol. 2. P. 468–471.

Окремий тематичний блок також присвячений *eco-visual culture* та *animal studies* – напрямам, що набувають особливої актуальності у контексті сучасного екологічного дизайну й візуальних стратегій екоактивізму та зустрічають особливу прихильність у студентів.

Зокрема, перше із вказаних питань буде далі проаналізовано як *case study*, що поєднало дослідження процесу проектування та теоретичного обґрунтування еволюції візуального коду міжнародного жіночого форуму «Wonder Woman_UA» (організованого у Республіці Кіпр), здійсненого через інструменти СВК та засоби сторітелінгу.⁴ Це прикладне дослідження здійснене викладачами, що представляє переконливий приклад інтеграції античних міфологічних образів (та їхніх архетипів) у сучасний графічний дизайн та просторове середовище події, розкриваючи авторський дизайн-маніфест як розгалужену систему сенсів на перетині високої та масової культури.

Однак, цей перетин, чи простір зіткнення високої та масової культури став також чудовим вступним матеріалом для студентів, щоб перейти від засвоєних знань з історії мистецтва та класичних естетичних маркерів, до критичного осмислення сучасної пост-некласичної естетики та функціонування класичних образів світової культури у цій новій парадигмі. В даному випадку студентам вдалося знайти багато як позитивних, так і негативних прикладів залучення класичних образів до сучасних рекламних і маркетингових стратегій.

Повертаючись до теоретичної рамки курсу варто зазначити, що її структура також охоплює проблематику медіа та технологій візуальності, питання репрезентації та конструювання реальності, взаємозв'язок образу й ідеології, візуальні аспекти формування ідентичностей, а також тенденції реклами, брендингу, популярної культури та цифрової комунікації.

Студентам пропонується зробити короткий історичний аналіз розвитку медіа (на основі праць М.МакЛьюена та Л.Мановича «Мова нових медіа» 2001), дослідити різні соціальні умови та відповідні комунікаційні стратегії з минулого і сучасності.⁵ Сьогоднішні медіа можуть сприйматись як середовище взаємодії текстів, ідей, цінностей, що пов'язує зміст і канали інформації із суспільством, створюючи таким чином інтегрований простір,

⁴ Сторітелінг (storytelling) – тут означає метод наративної комунікації, за допомогою якого інформація, ідеї або цінності передаються через послідовність подій, персонажів і візуальних образів, що формують цілісну історію та забезпечують емоційне залучення реципієнта. – Herman D., Phelan J., Rabinowitz P. J., Richardson B., Warhol R. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus : Ohio State University Press, 2012. XIV, 280 p. (Theory and Interpretation of Narrative). P. 13 –14.

⁵ Маклюен М. Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги / пер. з англ. А. Галушки, В. Самойленка; передм. А. Боборикіна. Київ: Лабораторія, 2024; Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge, MA ; London : The MIT Press, 2001. 354 p.

у якому роль візуального фактора неухильно зростає. При цьому нові медіа, і трансльована ними візуальна культура, характеризуються гнучкістю змісту, форми та використання, персоналізацією, інтерактивністю (як взаємозамінність у парі «автор – споживач»), потоковістю і нерідко – відсутністю модерації та цензури.

Щодо вивчення сучасної цифрової культури на перетині офіційних платформ, соціальних мереж, цифрового фольклору, то прикладом такого дослідження може бути низка доповідей та публікацій М. Левицької, зокрема – присвячених відображенню повномасштабної війни росії проти України з 2014 р. в українському публічному та віртуальному просторі (від професійних виставкових друкованих плакатів до рекламних мотиваційних роликів та прикладів стріт-арту).⁶ Опираючись на фундаментальні праці В.Т.Мітчелла та Т. Райта, і залучаючи матеріал із численних українських інтернет-ресурсів, авторці вдалося виділити низку концептуальних характеристик української візуальної культури періоду повномасштабного вторгнення. У рамках курсу СВК на основі вказаних та низки інших публікацій було, наприклад, розібрано концепт *іконічного образу*; на прикладах творів Михайла Скопа, Макса Паленка, Володимира Єрмоленка цей концепт був проаналізований студентами через поняття ідентичності та конструювання спільної історичної пам'яті тощо.

Важливим аспектом усвідомленої діяльності майбутніх графічних дизайнерів є розуміння ними сфери культурних індустрій, до творення яких вони залучені повною мірою (книги і друкована продукція, кіно- та відео-виробництво, реклама та маркетингові комунікації, цифрові платформи, музейна та галерейна справа). В цьому ракурсі «зустріч» теорії та практики СВК відбувалася на платформі дослідження західної поп-культури та її феноменів, орієнтуючись на міркування А.Бойлен.⁷

Проблематику подолання культурних відмінностей, інклюзивності та рівності (расової, етнічної, гендерної) у СВК та викликах перед сучасним дизайнером чудово висвітлено у праці Ф.Патера.⁸ Опираючись на цю монографію, студентам вдалося не лише обговорити питання постколоніальної теорії та принципів деколонізації українських культурних

⁶ Левицька М. Релігійні образи у візуальному полі війни. Нові референції до традиції. *Текст і Образ. Проблемні питання історії мистецтва*. 2023. №1 (15). С.43 –59; Levytka M. The Iconography of the 2022 War. The Response of Ukrainian Graphic Artists. Kilian Heck und Aleksandra Lipińska (Hrsg.): *Als der Krieg kam ... Neue Beiträge zur Kunst in der Ukraine*, Heidelberg: arthistoricum, 2023. S. 189 – 217; Левицька М. Мистецький спротив і медіа-активізм в умовах війни 2022 -2023 року. *The functioning of culture and art during the war: Scientific monograph*. Riga: Baltija Publishing, 2024. С. 144 –158.

⁷ Бойлен А. Л. Візуальна культура / пер. з англ. Г. Лелів. Київ : ArtHuss, 2021. С.27.

⁸ Патер Р. Політика дизайну. (Не зовсім) глобальний довідник із візуальної комунікації / пер. з англ. Я. Лебеденка. Київ : ArtHuss, 2021. 240 с.

просторів, але й зібрати низку візуальних прикладів культурної апропріації (у закордонних та українських мас-медіа, соцмережах та рекламі).

Одним із надзвичайно затребуваних напрямків СВК для студентів виявився аналіз фотографії:

- через її репродукційну природу (В.Беньямін, 1931);
- як співвідношення між життям і мистецтвом та як спробу сформувати «універсальну антологію зображень» (С. Зонтаг, 1977 р.);
- через її динаміку між культурною значущістю зображення та його афективною силою, вираженою у категоріях *studium* та *punctum* (Р.Барт, 1980).⁹

Опрацювання унікальних зразків українських фотолистівок початку ХХ ст. із залученням методу Р. Барта дозволило студентам визначити кореляцію між культурною інтерпретацією та індивідуальним досвідом глядача, який активує певні деталі та відгукується у процесі споглядання фото. Подібний аналітичний підхід суттєво поглибив для студентів розуміння фотографії як важливого та специфічного медіа в арсеналі графічного дизайнера.

Відтак, навчаючись інтерпретувати візуальні повідомлення, студенти аналізують механізми функціонування реклами та брендингу, вчать працювати із символічними структурами образів, а також критично оцінювати вплив медіа на формування сучасної культури. Таким чином, як академічна дисципліна «Студії візуальної культури» сприяє формуванню не лише професійних дизайнерських компетенцій, а й ширшого культурного та соціального розуміння візуального середовища сучасності. «Місток» між академічною теорією та реальними запитами індустрії представляє наступна частина цього розділу, теоретично розроблена як *case study* Наталією Дядюх-Богатко та практично реалізована Соломією Стадник.

3. Розробка візуального коду «Wonder Woman_UA» та міфологічний сторітелінг у сучасному брендингу

Процес проектування, семіотичного обґрунтування та трирічної еволюції цілісної візуальної ідентичності для міжнародного жіночого форуму Wonder Woman_UA може бути чудовим зразком втілення концептів та підходів СВК у комплексний проєкт брендингу.¹⁰ Брендинг

⁹ Беньямін В. Коротка історія фотографії // Беньямін В. *Аура. Чотири есеї про фотографію* / пер. з нім. Р. Осадчука. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 7–57; Зонтаг С. *Про фотографію* / пер. з англ. О. Логвиненка. Київ : Основи, 2002. С.119 –122; Барт Р. *Camera lucida. Нотування фотографії* / пер. з фр. О. Червоник. Київ: МОКСОП, 2022. 144 с.

¹⁰ Wonder Woman UA: сторінка у Facebook. URL: <https://www.facebook.com/prowomenua> (дата звернення: 23.04.2026); Wonder WomanUA : сторінка в Instagram. URL: <https://www.instagram.com/wonderpeople.cy/> (дата звернення: 23.04.2026)

соціально-орієнтованих заходів, міжнародних платформ та форумів сьогодні виходить далеко за межі суто маркетингового чи інформативного завдання, перетворюючись на складну семіотичну систему та дієвий інструмент проектування смислових просторів. В умовах військового конфлікту та масової вимушеної міграції українського населення за кордон критично важливим стає створення інтеграційних платформ, які не лише забезпечують ділову взаємодію, а й формують глибокий емоційний зв'язок, підтримують ментальну стійкість та транслиують ідеї лідерства, зберігаючи при цьому національну ідентичність.

Одним із таких високоефективних інструментів виступає *міфологічний сторітелінг* – стратегія проектування, за якої бренд будується навколо архетипових сюжетів, міфологем чи персонажів, забезпечуючи миттєве зчитування аудиторією через *універсальні візуальні коди*.

Вибір концептуальної основи для форуму WonderWoman_UA був зумовлений необхідністю створення глибокого смислового зв'язку між локальним контекстом проведення заходу та ідентичністю його учасниць. Оскільки Кіпр історично є колыскою античної міфології, звернення до образів грецького пантеону стало логічним кроком у побудові територіального брендингу події. У контексті форуму для українських жінок на Кіпрі, архетипи грецьких богинь виступають не просто декоративним елементом із чужої культури, а інструментом підкреслення багатогранності сучасної жінки та приналежності до спільного культурно-цивілізаційного простору. Дослідниця архетипів Дж. Ш. Болен (1984) у своїй праці «Богині в кожній жінці» доводить, що міфологічні образи Афіни, Артеміди чи Афродіти відображають внутрішні стратегії поведінки, що корелюють із сучасними поняттями лідерства, незалежності та креативності.¹¹ У процесі проектування візуального коду форуму божественні образи було диференційовано за функціональними та змістовними напрямками:

- Афіна – впроваджується як візуальний провідник ідей стратегічного мислення, інтелекту, професійного лідерства та мудрості;
- Артеміда – уособлює внутрішню незалежність, цілеспрямованість, згуртованість та стійкість перед зовнішніми викликами;
- Афродіта – виступає уособленням творчої енергії, натхнення, краси, синергії та інноваційного творення.

Переосмислення класики в межах проекту WonderWoman_UA передбачало деконструкцію традиційної античної естетики та її адаптацію до мінімалістичних трендів сучасного графічного дизайну. Такий підхід

¹¹ Bolen J. S. *Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women*. New York : Harper & Row, 1984. P. 46 –74, 75 –90, 221 –251.

узгоджується з концепцією «актуалізації культурної спадщини», де дизайн стає медіатором між історичним символом та сучасним користувачем. Інтеграція божественних образів у візуальну мову форуму дозволила транслювати ідею тяглості жіночої сили крізь віки, перетворюючи візуальний контент на інструмент сторітелінгу, що підвищило емоційне залучення аудиторії та сформувало унікальний характер бренду в конкурентному середовищі.

Розробка візуальної мови форуму WonderWoman_UA базувалася на принципах системності та смислової єдності, що є визначальними для сучасного проектування складних дизайн-об'єктів. Формування ідентичності через поєднання античних образів із новітньою графікою вимагало ретельного відбору засобів художньої виразності, де кожен елемент мав працювати на впізнаваність бренду.

На першому етапі запуску проекту у 2023 році в місті Ларнака (готель Radisson Blu) стрижневим елементом ідентичності став логотип-монограма "WW". Геометричне поєднання літер утворювало форму діаманта, що символізувало міцність та багатогранність жіночого характеру.

Колірна стратегія початкового періоду повністю спиралася на використання актуального кольору року Pantone Viva Magenta (18-1750), який за своєю семіотикою транслює жіночу силу, експресію, активність та сучасний драйв. У типографіці було закладено виразний контраст між витонченим геометричним гротеском Montserrat та його масивними Bold-накресленнями. У 2024 році (Wonder Woman Forum 2.0) під впливом світових поп-культурних явищ та феномену Barbie брендинг зазнав суттєвого переформатування під гаслом "NEW SELFLOVE ERA". Холодна антична естетика скульптур була інтегрована з вібруючим Pink-світлом та неоновими акцентами, демонструючи художній наратив про те, як проста жінка стає супергероїнею власного життя.

Третій рік проведення форуму (2025) диктував нові вимоги щодо оновлення візуалу та залучення аудиторії, оскільки захід зосередився на підтримці та нетворкінгу людей, які починали нове життя поза домом, в умовах війни. Проект трансформуввся у WONDERPEOPLE 3.0, отримавши нове дихання через впровадження «божественної палітри» та концепції «тихої комунікації» бренду.

До колірної стратегії увійшли три фундаментальні компоненти: білий (Cloud Dancer Pantone) – як естетика повітря, абсолютної чистоти, спокою, відкритості та початку нової сторінки життя. Лазурний – колір відкритої комунікації, синергії з географічним простором Кіпру (море) та ментального балансу. Неоновий рожевий – став яскравим маркером жіночої енергії, активності, інновацій та сучасного динамічного драйву.

Як зазначала О. Маланчук-Рибак, процес візуальної самоідентифікації в мистецтві та дизайні завжди спирається на діалог між традицією та новаторством, де «пластична мова» стає головним транслятором ідеологічних змістів.¹² У проєкті форуму цей діалог реалізовано через логотип та типографію, що балансують між класичною монументальністю та динамікою сучасної цифрової епохи. Колірна стратегія, яка поєднує «божественну» палітру (золото, лазур, мажента), не лише апелює до античності, а й враховує психофізичний вплив кольору на сприйняття інформації в умовах інтенсивних комунікаційних потоків. Ми наголошуємо на тому, що в добу візуальної культури графічний дизайн стає засобом конструювання соціокультурних просторів, де естетична форма безпосередньо впливає на формування спільноти. Це підтверджується використанням авторської ілюстрації та персонажів-богинь, які інтегровані у веб-інтерфейс та соціальні мережі. Така візуальна стратегія дозволила створити цілісну екосистему, де digital-контент природньо продовжує фізичне середовище форуму. Дизайн у цьому випадку виступає не просто як декоративна оболонка, а як складна знакова система, що через графічні коди (лінії, текстури, ритміку) передає головний меседж бренду: синергію сили, інтелекту та жіночності.

Практичне втілення візуальної концепції форуму WonderWoman_UA, розроблене дизайнеркою Соломією Стадник, демонструє перехід від абстрактної ідеї до цілісної екосистеми фізичних та цифрових об'єктів. Створення широкого спектру носіїв – від дрібної акциденції (бейджів, стікерів, візиток) до масштабних просторових конструкцій (фотозон та рол-апів) – вимагало особливого підходу до збереження цілісності образу богинь на різних матеріалах. Як підкреслює Н. Дядюх-Богатько, сучасний дизайн подій не обмежується лише інформативною функцією, а перетворюється на інструмент формування емоційного досвіду відвідувача через тактильні та візуальні контакти.¹³ У роботах Соломії Стадник кожен елемент, включаючи брошури, блокноти та адженду, виступає носієм міфологічного коду, що перетворює звичайну поліграфію на пам'ятний артефакт події. Дизайн фотозони та навігаційних елементів інтегрує учасниць безпосередньо у простір міфу, де візуальна мова стає фоном для соціальної взаємодії та вірусного маркетингу в соціальних

¹² Маланчук-Рибак О. Феміністичні інспірації в художній культурі Галичини: від романтизму до модернізму // *Miłość w sztuce i kulturze. Materiały sesji Studenckiego Kola Naukowego Historyków Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, sekcji Sztuki Dawnej, Łódź, 24–25 lutego 2006*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007. S. 157–167.

¹³ Дядюх-Богатько Н. Нові виражальні та функціональні перспективи дизайнера та мистецтва в житті людей у техніко-інформаційному суспільстві ХХІ століття. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 3. С. 31–35.

мережах. Таким чином, комплексна робота над айдентикою, виконана Соломією Стадник, доводить, що дизайн у добу змін стає стратегічним засобом організації комунікаційного простору, який здатен підтримувати ідентичність спільноти на всіх рівнях сприйняття.

Завершальним етапом формування візуального коду форуму WonderWoman_UA стала розробка лінійки продукції (мерчу), що виконує функцію маніфесту цінностей спільноти. Створені дизайнеркою стікери, сумки та аксесуари з образами богинь перестають бути просто сувенірами, набуваючи статусу символічних об'єктів, що маркують належність до певної інтелектуальної та соціальної групи. Як підкреслює Н. Дядюх-Богатько, у сучасному середовищі дизайн об'єктів щоденного вжитку стає формою «тихої комунікації», яка продовжує життя бренду поза межами самої події.¹⁴ У контексті українського жіночого форуму на Кіпрі, мерч із зображенням античних архетипів слугує візуальним нагадуванням про внутрішній потенціал кожної учасниці, де кожна богиня (Афіна як символ мудрості, Артеміда – цілеспрямованості) стає персональним маніфестом.

Таким чином, розроблена візуальна мова трансформує брендovanу продукцію у засіб публічної декларації ідей жіночого лідерства. Підсумовуючи досвід WonderWoman_UA, можна стверджувати, що успіх проекту зумовлений глибоким синтезом локального культурного контексту (грецької міфології) та сучасних дизайн-практик. Використання міфологічних «візуальних кодів» дозволило створити впізнаваний бренд, який не лише професійно представляє форум у digital-просторі та друкованій продукції, а й формує стійке почуття єдності серед українських жінок за кордоном. Це підтверджує тезу про те, що дизайн у добу змін є не лише естетичною категорією, а й потужним стратегічним інструментом соціальної консолідації та культурного діалогу.

Практичне значення даного кейсу полягає у демонстрації того, як професійне проектування візуальних кодів дозволяє бренду виходити за межі суто інформативної функції, стаючи частиною культурного самовираження та маніфестом цінностей у сучасному глобалізованому просторі.

ВИСНОВКИ

Загалом, наявний досвід апробації курсу «Студії візуальної культури» у структурі освітньої програми В2 «графічний дизайн» не лише став відповіддю на суспільні запити до сфери дизайн-освіти, але й додав

¹⁴ Дядюх-Богатько Н. Нові виражальні та функціональні перспективи дизайнера та мистецтва в житті людей у техніко-інформаційному суспільстві XXI століття. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 3. С. 32.

студентам нових компетенцій щодо розуміння та критичного осмислення у сфері візуальних досліджень. Можна стверджувати, що баланс теоретичної та практичної програми курсу стимулює розвиток навичок аналітичного мислення та візуальної грамотності.

Представлений практичний проєкт розробки візуального стилю для форуму WonderWoman_UA, базований на принципах розуміння закономірностей і викликів сучасної візуальної культури показав, що стратегічне використання міфологічного сторітелінгу може бути ефективним інструментом дизайну. Реалізована у проєкті візуальна концепція доводить, що поєднання античних архетипів із сучасними графічними трендами дозволило створити унікальний та адаптивний «візуальний код», що чудово підходить як до цифрового середовища соцмереж, так і до фізичних об'єктів (мерчу та поліграфії).

АНОТАЦІЯ.

Динамічні трансформації сучасного дизайну та дизайн-освіти останнього десятиліття демонструють необхідність вивчати, розуміти та використовувати методологію досліджень візуальної культури у професійній теорії та практиці. Представлений розділ покроково висвітлює взаємопов'язані аспекти стосунку дизайнера до сфери візуального: базовий теоретичний мінімум знань зі студій візуальної культури кінця XX -XXI ст., критична оцінка інтепретацій візуального та усвідомлене залучення теоретичного інструментарію для розробки конкурентних та змістовних дизайн-проєктів. Структура розділу відображає його мету і завдання – окреслити потенціал впровадження студій візуальної культури у дизайн-освіту на прикладі діяльності кафедри графіки і мистецтва книги Інституту поліграфії та медіа технологій НУ «Львівська політехніка» та показати конкретний реалізований дизайн-проєкт, здійснений викладачами кафедри із залученням методології студій візуальної культури.

Література

1. Берджер Д. Як ми бачимо /пер з англ. Я.Стріхи. Харків: IST publishing, 2025. 176 с.
2. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 298 p.
3. Elkins J. (ed.). Visual Studies: A Skeptical Introduction. New York ; London : Routledge, 2003. 214 p.
4. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. 2nd ed. London ; New York: Routledge, 2009. 336 p.

5. Klein N. No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies. New York : Picador, 1999. 490 p.
6. Rose G. Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London: Sage Publications, 2001. 229 p.
7. Sturken, M., & Cartwright, L. Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2001. 496 p.
8. Павлова О. Ю. Візуальні дослідження: наукова та освітня перспективи. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Культурологія*. 2021. № 4(8). С. 45–49
9. Іванова С. А. Візуальна культура: вивчення, концепти та горизонти досліджень. *Грані*. 2025. Т. 28, № 4. С. 56–63. DOI: 10.15421/172584.
10. Яковленко К. Після Берджера: чи змінився наш погляд? *Your Art*: веб-сайт URL: <https://supportyourart.com/columns/pislya-berdzhera-chy-zminyvsa-nash-poglyad> (дата звернення 12.05.2025).
11. Blank T. J. Digital Folklore. *The SAGE International Encyclopedia of Mass Media and Society* / ed. by D. L. Merskin. Thousand Oaks, CA : SAGE Publications, 2020. Vol. 2. P. 468–471.
12. Herman D., Phelan J., Rabinowitz P. J., Richardson B., Warhol R. Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates. Columbus : Ohio State University Press, 2012. XIV, 280 p. (Theory and Interpretation of Narrative). P. 3 –39.
13. Маклюен М. Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги / пер. з англ. А. Галушки, В. Самойленка ; передм. А. Боборикіна. Київ : Лабораторія, 2024. 382 с.
14. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA ; London : The MIT Press, 2001. 354 p.
15. Левицька М. Релігійні образи у візуальному полі війни. Нові референції до традиції. *Текст і Образ. Проблемні питання історії мистецтва*. 2023. №1 (15). С.43 –59.
16. Levytska M. The Iconography of the 2022 War. The Response of Ukrainian Graphic Artists. Kilian Heck und Aleksandra Lipińska (Hrsg.): *Als der Krieg kam ... Neue Beiträge zur Kunst in der Ukraine*, Heidelberg: arthistoricum, 2023. S. 189 – 217.
17. Левицька М. Мистецький спротив і медіа-активізм в умовах війни 2022 -2023 року. *The functioning of culture and art during the war: Scientific monograph*. Riga: Baltija Publishing, 2024. P. 144 –158.
18. Бойлен А. Л. Візуальна культура / пер. з англ. Г. Лелів. Київ : ArtHuss, 2021. 208 с.
19. Патер Р. Політика дизайну. (Не зовсім) глобальний довідник із візуальної комунікації / пер. з англ. Я. Лебеденка. Київ : ArtHuss, 2021. 240 с.

20. Беньямін В. Коротка історія фотографії. Аура. Чотири есеї про фотографію / пер. з нім. Р. Осадчука. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 7–57.
21. Зонтаг С. Про фотографію / пер. з англ. О. Логвиненка. Київ : Основи, 2002. С.119–122.
22. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії / пер. з фр. О. Червоник. Київ: МОКСОР, 2022. 144 с.
23. Bolen J. S. Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women. New York : Harper & Row, 1984. 337 p.
24. Маланчук-Рибак О. Феміністичні інспірації в художній культурі Галичини: від романтизму до модернізму. *Miłość w sztuce i kulturze. Materiały sesji Studenckiego Koła Naukowego Historyków Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, sekcji Sztuki Dawnej*, Łódź, 24–25 lutego 2006. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007. S. 157–167.
25. Дядюх-Богатько Н. Нові виразальні та функціональні перспективи дизайнера та мистецтва в житті людей у техніко-інформаційному суспільстві ХХІ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 31–35. DOI: 10.32782/uad.2023.3.4.
26. Wonder Woman UA: сторінка у Facebook. URL: <https://www.facebook.com/prowomenua> (дата звернення: 23.04.2026).
27. Wonder WomanUA : сторінка в Instagram. URL: <https://www.instagram.com/wonderpeople.cy/> (дата звернення: 23.04.2026).

Information about the authors:

Dyadyukh-Bohatko Natalya Yosypivna

Candidate in Art History,
Associate Professor at the Graphics and Book Art Department
Lviv Polytechnic National University
19, Pid Holoskom str., 79061 Lviv, Ukraine

Levytska Mariana Korneliivna,

Dr.Hab in History, Candidate in Art History,
Professor at the Graphics and Book Art Department
Lviv Polytechnic National University
19, Pid Holoskom str., 79061 Lviv, Ukraine

Stadnyk Solomiya Serhiivna

Assistant Professor at the Graphics and Book Art Department
Lviv Polytechnic National University
19, Pid Holoskom str., 79061 Lviv, Ukraine

ЖАНР ІСТОРИЧНОЇ ОПЕРИ В ТВОРЧОСТІ Ф. ГАЛЕВІ

Енська О. Ю.

ВСТУП

Тридцять років XIX століття відомі в історії музики як період розквіту романтичного мистецтва, центром якого став Париж. Сюди з різних кінців Європи приїздили музиканти-виконавці і композитори, поети і письменники, живописці та звичайні любителі високого мистецтва. У паризьких салонах постійно обговорювали музичні новинки молодих композиторів та численні виступи віртуозів. Оперний театр, як і раніше, не втрачав своєї провідної позиції. Поряд з творами Г. Спонтіні, Л. Керубіні, Дж. Россіні, Ф. А. Буальдьє, Д. Обера звучала музика Ф. Герольда, Г. Доніцетті, В. Белліні. Новим явищем у розвитку європейської опери стали «великі» історичні опери Ф. Галеві («Жидівка», 1835) і Дж. Мейєрбера («Гугеноти», 1836).

Видатну роль у розвитку французького музичного театру, особливо у становленні жанру «великої» історичної опери зіграв Фроманталь Галеві (1799–1862). Його «Жидівка», яка на рік випередила появу «Гугенотів» Дж. Мейєрбера, була першим зрілим зразком нового жанру. «Королева Кіпру» (1841) і «Карл VI» (1843) стали продовженням сформованої жанрової традиції.

Починаючи з кінця XX століття, творча спадщина композитора стала предметом наукових досліджень західноєвропейських музикознавців, серед яких перш за все слід назвати Р. Жорден¹, Д. Холмен Б.², Пріорон-Пінеллі³. У цей же час у Франції та Німеччині творчою родиною французького музикознавця Карла Галлана було опубліковано листування композитора, матеріали періодики XIX століття стосовно постановок сценічних творів Ф. Галеві, перевидано оперні клавіри та партитури.

На початку XXI століття ім'я композитора почало привертати увагу українських музикознавців. Деякі сторінки його творчості було висвітлено у наукових статтях М. Черкашиної⁴, О. Дьячкової⁵,

¹ Jordan R. Fromental Halévy. London : Kahn & Averil, 1994. 232 p.

² Hallman D. Opera, liberalism, and antisemitism in nineteenth-century France. Cambridge University Press, 2002. 390 p.

³ Prioron-Pinelli B. Le Juif errant. Weinsberg : Musik-Edition L. Galland, 2005. 648 p.

⁴ Cherkashina-Gubarenko M. *La Juive* on Ukrainian Operatic Stages. *Actes du colloque Fromental Halévy*. Paris : Musik-Edition Lucie Galland, 2000. P. 267–273.

⁵ Дьячкова О. «Пікова дама» Фромантала Галеві. *Чотири століття опери. Оперні школи XIX – XX століть*. Київ : НМАУ, 2000. С. 29–32.

О. Енської^{6, 7, 8}. Творчість композитора, зокрема його опера «Жидівка», стала об'єктом дисертаційних робіт, присвячених окремим питанням оперного театру. Сьогодні сторінка, що присвячена композиторській діяльності Ф. Галеві, продовжує заповнюватися, а одним з важливих питань, яке потребує висвітлення, є визначення ролі композитора у становленні та розвитку жанру французької історичної опери періоду романтизму. Саме це становить мету даної статті.

1. Становлення жанру історико-романтичної опери

Соціальні потрясіння, що відбулися на межі XVIII–XIX століть і змінили життя суспільства, позначилися й на розвитку мистецтва. Зсув акценту зі світу об'єктивного на світ суб'єктивний, прагнення вийти за жорсткі рамки академічного мистецтва і здобути свободу творчості призвели до руйнування старих канонів, появи нових тем і сюжетів, жанрів і форм, оновлення музичної мови.

На межі XVIII–XIX століть у Франції сформувалася «опера порятунку», яка поєднала риси героїчної драми та комічного жанру. Характерними для неї стали оспівування героїки, напружений розвиток сюжетної лінії з кульмінацією наприкінці твору, типи персонажів, які представляли верхні й нижні соціальні шари (останні з них відрізнялися великодушністю та високою мораллю). Як правило, герої таких опер діяли у незвичайних умовах, конфлікт вирішувався несподіваним чином, і слабкі перемогали сильних.

Серед оперних композиторів початку XIX століття виділяється Л. Керубіні (1760–1848) – один із провідних французьких композиторів цього періоду, у творчій спадщині якого «опера порятунку» зайняла почесне місце. Найяскравішими зразками молодого жанру стали його «Лодоїска» (1791), «Еліза» (1894) та «Водовоз» (1800).

Не менш значним представником музично-театрального мистецтва був Ж.-Ф. Лесюєр (1760–1837). Втілюючи у своїх творах героїчну тематику, композитор прагнув передати в музиці колорит зображуваної історичної доби. Насичені масштабними сценами, пронизані урочистою героїкою,

⁶ Енська О. Ю. Опері Фромантія Галеві в сучасних музикознавчих дослідженнях і сценічній практиці. *Часопис Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. № 3 (16). С. 42–49.

⁷ Енська О. Сучасне режисерське прочитання опери Фромантія Галеві «Жидівка». *Часопис Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. № 3 (12). С. 36–44.

⁸ Енська О. Ю. Відродження історії на паризькій оперній сцені середини XIX століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: 36. наук. праць. Вип. 40. Київ : КНЛУ, 2009. С. 36–41.

його твори відповідали духу наполеонівської епохи. З великим успіхом на сцені театру йшли «Печера» (1893), яка вважається класичним зразком «опери спасіння», «Оссіан, або Барди» (1804), «Тріумф Траяна» (1807). Опера «Оссіан» привернула особливу увагу Наполеона. Відомо, що після вистави композитор отримав подарунок – золоту табакерку з написом: «Імператор Наполеон – автору “Бардів”».

Численні оперні твори початку століття, попри свою різноманітність, мали спільні риси: інтерес до екзотики та нестандартних ситуацій, героїчний дух і піднесення окремих персонажів третього соціального стану до рангу представників усього народу і носіїв загальної високої ідеї. Усі ці якості пізніше втілювалися у «великій» опері, в жанрових рамках якої сформувалася історична з характерною для неї п'ятиактною композицією, драматичними колізіями, видовищністю та балетними сценами. Водночас перелічені риси змушують згадати твори яскравих представників французького мистецтва Ж.-Б. Люллі та Ж.-Ф. Рамо, які у свій час заклали традиції національного музичного театру.

Формування у XIX столітті жанру історико-романтичної опери було зумовлене розвитком історії як науки та пов'язаного з цим методу історизму, який дав змогу по-новому поглянути на світ та людину, зрозуміти роль індивідуальності в ході історичних подій, усвідомити унікальність кожного моменту розвитку суспільства, неповторність і різноманіття національних культур. Період 1820–1830-х років у Франції став етапом осмислення історії в художній формі. Нагадаємо, що в цей час у Парижі вийшов цілий ряд літературних творів на історичну тему, в яких відтворювалися масштабні події та поворотні моменти життя суспільства. Позиції лідерів в цьому процесі зайняли В. Гюго, П. Меріме, А. Дюма, А. де Віньї, чії твори нерідко ставали основою оперних лібрето. Особливу популярність здобули також твори шотландця В. Скотта.

Поряд з історичною драмою та романом з'явилися і перші зразки історичної опери. Найважливішими віхами на шляху формування нового жанру, як відомо, стали твори Г. Спонтіні («Весталка», 1805), Д. Обера («Німа з Портічі», 1828), Дж. Россіні («Вільгельм Телль», 1829). Якщо «Весталку» можна назвати передвісником нового жанру, то «Німа з Портічі» і «Вільгельм Телль» вважаються його ранніми зразками. В них відображені великі соціальні конфлікти за участю широких народних мас, утверджується героїка, особисте й потаємне кожного персонажа переплітається із суспільним, деталі повсякденного побуту сприймаються як історичні документи, а місцевий колорит набуває великого значення.

Нагадаємо, що в опері Д. Обера значне місце займають жанрові сцени, в яких показано життя рибальського селища. Завдяки розвиненому

побутовому плану опери герої з народу, які беруть участь в історичних подіях, стають ближчими та зрозумілішими для глядачів.

Важливу роль в історії жанру відіграє опера «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, події якої розгортаються у Швейцарії наприкінці XIV століття. Композитор показує три пов'язані між собою драматургічні плани – історико-героїчний, що розкриває протистояння двох таборів (швейцарців та австрійців), народно-побутовий, у якому характеризується кожна зі сторін, та ліричний. В останньому виділено дві лінії: батьківська любов Телля до свого сина Джеммі та кохання між Арнольдом і Матильдою, представниками ворогуючих сторін. У пізніших прикладах історичної опери – «Жидівка», «Королева Кіпру», «Карл VI» Ф. Галеві та «Гугеноти» Дж. Мейєрбера – всі три плани зберіглися, а лірична лінія отримала інтенсивний розвиток. Ці твори стали зразками сформованого жанру.

Розглядаючи історичний жанр в цілому, слід зазначити, що будь який твір являє собою сплетіння історичної правди з авторською фантазією «на задану тему». Це стосується як літературних жанрів (роман, драма), так і опери, яка, перебуваючи в безпосередньому зв'язку з ними, успадкувала та розвинула їх особливості. Більш того, як умовний жанр, опера почала допускати ще більшу свободу у відтворенні минулого, залишаючи недоторканим історичний каркас і максимально наближаючи до істини зовнішню сторону вистави.

2. Опера «Жидівка».

Першим досвідом у написанні п'ятиактної опери для Королівської академії музики, в якій Ф. Галеві працював на посаді *chef du chant*, стала «Жидівка» на лібрето Ежена Скріба. Можливість спробувати свої сили в «серйозному» жанрі відкрилася як завдяки вже накопиченому досвіду (створення дво- та триактних опер та опери-балету), так і обставинам, що склалися певним чином. Робота в головному театрі дозволила Галеві розібратися у внутрішньому житті підприємства, пізнати можливості та закони великої сцени, налагодити творчі контакти з лібретистами та виконавцями, зокрема Е. Скрібом та А. Нуррі.

Сценічний дебют композитора в жанрі «великої» опери (прем'єра відбулася 23 лютого 1835 року) був тріумфальним, про що свідчили відгуки театральних оглядачів та критиків⁹. Успіх був обумовлений надзвичайною видовищністю спектаклю, драматичним сюжетом і виразністю музики. Крім того, на театральну сцену вперше було введено високопоставлених

⁹ Аналіз періодики, присвяченої прем'єрі «Жидівки», представлено в статті: Еньська О. Галеві вчора і сьогодні. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. Вип. 27. Київ, 2004. С. 33–38.

служителів церкви – більш лояльна, ніж у Карла X, політика Луї Філіпа дозволяла це робити.

Історія, до якої звернулися автори твору, з одного боку, повертала глядачів до подій XV століття, пов'язаних з релігійним протистоянням в європейському суспільстві та інквізицією; з іншого боку, в тому, що відбувалося на сцені – осудження християнами і страта юдеїв на вогнищі, – вгадувалися сучасні соціально-релігійні відносини. Тож тема «Жидівки», як і «Гугенотів», виявилася для європейської спільноти актуальною.

Працюючи над лібрето «Жидівки», Е. Скріб спирався на історичні події початку XV століття, пов'язані з боротьбою церкви проти гуситів та скликанням в Констанці у 1414 році Собору. Щоб надати сценічній дії достовірного характеру, лібретист увів імена історичних осіб – Яна Гуса, німецького імператора Сигізмунда та кардинала Броньї.

Ян Гус (1369 – 1415) – видатний релігійний діяч – в опері залишається «за кадром»: тільки на початку першого акту про нього мимохідь згадують окремі персонажі. З реплік оперних героїв стає зрозуміло, що останні прихильники Гуса розбиті військами Сигізмунда, які очолив принц Леопольд, і для того, щоб засудити вчення священника і винести йому вирок суду, у Констанці з ініціативи імператора скликається Собор. Щодо історичної хронології тут є певні порушення: гуситські війни почалися тільки у 1419 році і тривали до 1434 року, а їх причиною стала саме страта Яна Гуса в 1415 році. В опері, як позначено в лібрето, все відбувається в 1414 році.

Імператор Сигізмунд (1368 – 1437) – персонаж статичний. Він не бере безпосередньої участі в розвитку драматичної дії, хоча й присутній на сцені (зустріч імператорського кортежу в першому акті та сцена бенкету в третьому акті). У нього немає своєї вокальної партії, але саме його поява на сцені зумовила введення в дію грандіозних та пишно оформлених у стилі середньовіччя сцен.

Кардинал Броньї (1342 – 1426), на відміну від Яна Гуса та імператора Сигізмунда, стає одним із головних персонажів опери. В опері розкриваються деякі історичні факти, що пов'язані з його життям: розграбування Риму і спалення будинку Броньї, призначення його кардиналом у папському суді, а потім головою Собору, який скликали в Констанці в 1414 році¹⁰. Але в біографії оперного Броньї є певні домисли: відомо, що за законом церкви священники перед прийняттям високого сану давали обітницю безшлюбності, проте оперний герой мав дружину і доньку, які нібито

¹⁰ Роботу Собору і життєдіяльність Ж. А. де Броньї висвітлено на сторінках монографії Софії Валері-Падо: Vallery-Radot S. Les Français au concile de Constance (1414-1418). Brepols Publishers, 2016. 629 p.

загинули під час пожежі. Щоб створити більш достовірну картину, яка не викликала б зайвих питань, особливо з боку представників християнської церкви, Е. Скріб підправив біографію Броньї, зробивши його на період сутичок у Римі простим воїном. Такий сюжетний хід виправдовував героя не тільки перед паризьким суспільством, а й перед Елеазаром – головним оперним обвинувачем кардинала (на вогнищі інквізиції загинули діти іудея, і Броньї там був присутнім, але в якості простого воїна, який мав виконувати накази).

Поряд із конкретними історичними подіями Скріб додав до сюжету драматичні ситуації, які мають узагальнений характер і пов'язані з характеристикою відносин між християнами та іудеями. Це дозволило зробити учасниками драми як історичних осіб, так і вигаданих героїв. Так, євреї Елеазар і його прийомна дочка Рахіль, принц Леопольд і принцеса Євдоксія – персонажі, породжені уявою лібретиста. Однак обставини, в які потрапляють ці герої, мають під собою реальне підґрунтя: християнський католицизм забороняв будь-які стосунки, особливо шлюби, з представниками іншої віри, і порушення цього закону каралося смертною карою обох. Таким чином, історичні події Середньовіччя, взяті за основу, та соціальні відносини, характерні для того часу, стали тлом для розгортання людської драми, написаної вже рукою самого Е. Скриба.

Викривлення історичних фактів нікого не бентежили, оскільки для авторів головним було відтворити дух епохи, а для публіки – його відчутти. Перебуваючи в залі, глядачі мали на деякий час перенестися в епоху середньовіччя, побачити себе в новому оточенні. Саме цим пояснювалася інтенсивна робота декораторів, які буквально копіювали пейзажі та старовинні архітектурні споруди, і костюмерів, які створювали реконструйовані костюми.

В основі оперної дії лежить конфліктна драматургія, що обумовлено ідеєю твору і характером сюжетної лінії. Конфлікти різних рівнів – між великими соціальними групами (християнами та іудеями), міжособистісні (наприклад, у драматургічних трикутниках Елеазар – Броньї – Рахіль, Рахіль – Леопольд – Євдоксія або Рахіль – Леопольд – Елеазар) та внутрішні (найбільш яскравими в цьому відношенні є Рахіль та Елеазар) – стали характерною рисою нового жанру.

Оскільки історична опера апелює до великих подій, масові сцени в її драматургії стають найважливішими композиційними одиницями. У «Жидівці» вони складають більшу частину оперної партитури і виконують різні функції: показ культурних традицій середньовічного життя, відтворення конфліктних ситуацій, розкриття психології суспільства минулого. Так, в інтродукції і першому акті через хорів сцени

показано повсякденне життя християн (відвідування служби в храмі), потім – очікування приїзду імператора і святкування цієї події. Своєю реалістичністю виділяється хор «О, яке смачне вино!», в якому Галеві використав прийом перегуків, за принципом діалогу, між невеликими групами або окремими учасниками. Невелика середина цього номера являє собою мініатюрну жанрову сценку: двоє чоловіків посварилися через келих вина, інші учасники по черзі намагаються їх примирити. Уся ця частина побудована на коротких речитативних фразах-репліках, які виконують різні солісти – персонажі з народу. Такий прийом дозволив композиторові відійти від статичного зображення натовпу і через надання окремим його представникам мікрохарактеристик показати цю картину в реалістичному ракурсі.

На контрасті побудовано хоровий фінал першого акту: святкове очікування кортежу переростає у відкритий конфлікт з іудеями, які своєю присутністю «спаплюжили» храм. В цьому епізоді декоративна функція відходить на задній план – через масову сцену композитор вказує на соціальну проблему середньовічного суспільства, пов'язану з релігійним протистоянням.

В'їзд імператорського кортежу, який зупиняє зіткнення протилежних сторін, повертає святковий настрій. Це одна з найпишніших і великих сцен опери. Оглядачі паризьких газет писали, що публіка була найбільше вражена, коли побачила на сцені дві з половиною сотні справжніх вершників. Грандіозність процесії, яка тривала близько двадцяти хвилин, пишність вбрання, виконаного за зразками справжніх костюмів, достаток блискучих прикрас, вишиті золотом оксамитові попони коней, блиск зброї викликали у глядачів невимовний захват¹¹. З історичних хронік, в яких все фіксувалося до самих дрібних деталей (наприклад, «Хроніки» Фруассара¹²), відомо, що подібні ходи були дуже яскравими і грандіозними і сприймалися неначе як велике свято; вони збирали весь люд, бо тут дійсно було на що подивитися.

Якщо другий акт є камерним (дія відбувається в будинку Елезара), то третій акт повертає глядачів до святкового настрою: тут відображено ще

¹¹ Під звуки урочистого маршу ходу відкривали імператорські сурмачі, за ними йшли прапороносці, стрільці Констанца, ремісники, голови, імператорська варта, зброєносці, герольди, трубачі кардинала, його алебардисти, прапороносці зі прапорами Римського двору, члени Собору, їхні пажі та клерки, Броні на коні, герольди з державними прапорами, і, нарешті, імператор Сигізмунд на коні у супроводі пажів та оточений імперськими князями, придворними кавалерами та зброєносцями.

¹² Froissart J. Les chroniques de sire Jean Froissart : Qui traitent des merveilleuses emprises, nobles aventures et faits d'armes advenus en son temps en France, Angleterre, Bretagne, Bourgogne, Escosse, Espagne, Portingal et ès autres parties. Paris : A. Desrez, 1835. 773 p. URL: <https://archive.org/details/leschroniquesdes02fro/mode/2up>

одну традицію віддаленої епохи – грандіозне застілля з приводу приїзду імператора і перемоги принца Леопольда над гуситами. Як позначено в ремарці партитури, театральна сцена являла собою розкішний сад із чудовим краєвидом удалині. Під оксамитовим балдахіном стояв стіл для імператора, поруч були столи для гостей, придворних дам та кавалерів; на них стояли вина та тарілки зі стравами, які приносили пажі. Поодаль знаходились солдати, які не дозволяли народу наблизитися. Г. Берліоз після прем'єри, перебуваючи під великим враженням від побаченого, зазначав, що «розкіш пейзажів і костюмів, неймовірний блиск постановки затьмарюють усе, що до цього було зроблено в Парижі»¹³. Картину бенкету доповнювали пантоміма та балет: перед гостями розігрувалася казка про зачарований замок, яка прославляла лицарський дух. Грандіозне свято продовжували танці, ігри та середньовічні розваги. Перед імператором виступали танцюристи, фіглярні, співаки-трубадури. Варто зазначити, що декоративність цих сцен була засобом відображення окремих сторін середньовічного життя і передачі його атмосфери.

Але і в третьому акті введено контраст: масштабна фінальна сцена виконує функцію конфліктного вузла. Тут відбувається різкий поворот подій і раптове перетворення святкової атмосфери дії на трагічну: Рахіль несподівано для всіх розкриває правду про зв'язок Леопольда з іудейкою, тобто з нею. Кардинал Бронь відлучає принца від церкви за порушення її законів. Обоє грішників разом з Елеазаром, який виступив з осудженням християн, відправляють до в'язниці. Натовп вимагає покарання.

Четвертому акту, котрий побудовано на сольних та дуєтних номерах (їх можна порівняти із сповіддю), можна назвати камерним. Йому контрастує п'ятий акт, який майже весь заповнений масовою сценою страти. Християни зібралися на площі: їхнє сьогоднішнє свято увінчається смертю двох ненависних іудеїв. Палає багаття, і натовп з нетерпінням чекає на розправу: «О, який захват! О, яка радість!». Після жахливої страти іудеїв (їх скинули у киплячий на вогнищі казан) у стислій (всього шість тактів) хоровій «післямові» відображено настрій християн, які задоволені жорстоким покаранням євреїв. Таким чином, кожна з масово-хорових сцен виконує свою важливу функцію.

Для історичної опери не менш значною, ніж загально-соціальний план, пов'язаний з великими подіями, виявився особистісний, на рівні якого розкриваються характери окремих персонажів в їх складних

¹³ Berlioz H. *Revue musicale*. Première représentation de LA JUIVE, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Halevy. Le Rénovateur. Courrier de l'Europe. 1835. 1 mars. *Fromental Halevy. La Juive. Dossier de presse parisienne (1835)*. Saarbrücken : Musik-Edition Lucie Galland, 1987. P. 148–152.

взаємовідносинах. Саме з цією метою Ф. Галеві писав ансамблеві і сольні номери. Найважливішими в цьому відношенні стали другий і четвертий акти.

Другий акт опери (будинок Елеазара) відрізняється своєю камерністю. Тут автор розкриває особисте життя іудеїв, їх релігійні звичаї. Основу композиції складають ліричні сольні та ансамблеві номери. Але у фіналі відбувається трансформація взаємовідносин між Елеазаром, Рахілью і Леопольдом, який розкриває правду про своє походження та віросповідання; дія раптово набуває драматичного характеру.

Найважливішим в розкритті людської драми стає четвертий акт. Він також занурює в камерну атмосферу, але тепер герої знаходяться у в'язниці, куди до них по черзі приходять принцеса Євдоксія і кардинал Броньї – обидва намагаються врятувати приречених. Саме в дуетних і сольних номерах Галеві як справжній майстер створює тонкі психологічні портрети.

Кожного з героїв «Жидівки» Ф. Галеві представив як живу людину з притаманними їй внутрішніми протиріччями і боротьбою з власними почуттями. Біль обману з боку Леопольда вимагає Рахіль помститися, але почуття любові перемагає, і вона врятовує принца ціною власного життя. Дружина Леопольда Євдоксія вибачає зрадника і звертається до Рахілі з проханням його врятувати, взявши провину на себе. Леопольд весь час відчуває докори совісті за своє подвійне життя, але сказати дружині правду не встигає. Найскладнішим виявився образ Елеазара: його щира любов до прийомної доньки (вона є врятованою євреєм дочкою Броньї) поєднується з шаленою ненавистю до християн і бажанням помститися їм за загибель своїх дітей на вогнищі інквізиції¹⁴. Іудей може подарувати їй життя, якщо розкаже правду її про її народження і порятунок, але ненависть перемагає – Елазар розкриває кардиналу свій секрет в момент страти Рахілі. Помста християнам здійснилася.

Для історичної опери психологічний план виявився дуже важливим. Галеві створив яскраві психологічні портрети героїв, показавши їх внутрішню конфліктність і зробивши їх реалістичними. Сценічні персонажі, які перетворилися на живих людей з чеснотами і недоліками, ніби оживляли минуле. Завдяки цьому і знаючи історію кожного героя, глядачі театру могли під іншим кутом дивитися на минуле, розуміти вчинки людей і давати нову оцінку тому, що відбувалося колись. Саме з цією метою було написано «Жидівку».

¹⁴ Показати Елеазара як батька, що любить свою дитину, запропонував А. Нуррі. Саме він переконав композитора переробити басову партію на тенорову, додати ліричності цьому персонажу і показати його внутрішні протиріччя.

3. Опера «Королева Кіпру»

Творчий досвід Ф. Галеві у створенні історичної опери став у нагоді через кілька років, у 1841 році, коли композитор розпочав роботу над «Королевою Кіпру». Лібрето до опери написав Генрі де Сен-Жорж (1799–1875) – лібретист і сценарист, якого шанували не менше, ніж Е. Скріба. Новий музичний твір став гідним продовженням традицій жанру історичної опери.

В основу лібрето покладено історію взаємин між Венецією та Кіпром, що датується XV століттям¹⁵. Якщо в «Жидівці» поруч з історичними особами діють вигадані герої, то в цій опері майже все персонажі є історично достовірними. Історії відома французька династія Лузіньянів, яка правила на Кіпрі з 1192 по 1489 роки. Після смерті короля Кіпру Жана де Лузіньяна, зусиллями венеціанців трон було передано принцу Жаку де Лузіньяну (він стане одним з головних героїв опери). Історично достовірними є представники венеціанського роду Корнаро Андрео і Катарина (також оперні персонажі). Катарина була одружена з Жаком де Лузіньяном і з 1469 року перебувала в статусі королеви Кіпру. Після укладення шлюбу Лузіньян фактично передав управління республікою Венеції. Зловживання владою з боку Венеції стало причиною політичного протистояння кіпріотів, яке переросло у повстання (це відображено в сюжеті опери). У 1473 році Жак де Лузіньян передчасно помер від отрути, залишивши дружину з малолітнім сином.

П'єр Мосеніго, який, згідно з лібрето опери, не лише очолює Раду, а й контролює виконання її рішень, також є історичною особою. За історичними документами, він мав дворянське походження, і займав пост адмірала республіки. Відомо також, що він відігравав не останню роль у вирішенні кіпрського конфлікту.

Варто звернути увагу на позначений у клавирі опери час подій – 1441 рік. Якщо співставити цю дату з вище приведеними (наприклад, дату смерті Жака де Лузіньяна у 1473 році), то стає очевидною хронологічна розбіжність. Як у випадку з «Жидівкою», деякі критики XIX століття звертали на це увагу, обговорюючи роботу лібретиста, проте художня практика показувала, що для твору це не так важливо, оскільки метою було

¹⁵ Венеціанська Рада Десяти, прагне заволодіти островом Кіпр і робить типовий для того часу дипломатичний хід, – пропонує об'єднати дві правлячих династії за допомогою шлюбного союзу. Король Кіпру Жак де Лузіньян, який перебуває у вигнанні і є останнім представником стародавнього роду, згідно з домовленістю з Венецією бере за дружину Катарину Корнаро, племінницю венеціанського патриція Андреа Корнаро. Військова підтримка з боку Венеціанської республіки допомагає йому повернути трон, але платою за це має стати повне підпорядкування Раді Десяти. Через деякий час Лузіньян розуміє, що потрапив у політичну пастку. За відмову виконувати вимоги Венеції він розплачується власним життям.

охопити епоху в цілому, в яскравих фарбах передати її характер, оживити на сцені людей з минулого, через розкриття їх почуттів і показ емоцій.

Щоб надати динамічності розвитку інтриги, а також природності зображуваним подіям, Г. Сен-Жорж ввів у сюжет вигаданого героя – французького лицаря Жерара де Кусі. Лібретист дописав драматичну історію його кохання до Катарини Корнаро та розкрив стосунки лицаря із королем Лузіньяном. Так вигаданий герой стає головним персонажем опери. З ним пов'язані дві драматургічні лінії опери – лірична і героїко-патріотична.

Як стало властивим історичному жанру, в опері представлені два протилежні табори: венеціанці, які намагаються встановити на Кіпрі своє панування, і кіпріоти, які прагнуть зберегти свою незалежність. Конфлікт розвивається поступово: на початку третього акту виникає незначна суперечка, а наприкінці опери наростаюча напруга призводить вже до відкритого зіткнення. Протиборство сил показано через окремих персонажів. Інтереси Венеції захищає її сенатор Мосеніго, Кіпр захищає його король Жак де Лузіньян. Жерар де Кусі і Катарина Корнаро протистоять сенатору Венеції, але тільки на початку опери та із особистих причин, а потім, прийнявши сторону кіпріотів, активно включаються в боротьбу за їх самостійність.

Користуючись попередніми напрацюваннями, автори побудували драматургію і композицію опери за принципом контрасту, як це вимагав історико-романтичний жанр: акти, які насичені масовими сценами, чергуються з камерними. Подібно «Жидівці» «Королева Кіпру» розпочинається святом – в даному випадку розгорнутою картиною весільної церемонії, яка проходить у Венеції в будинку Андреа Корнаро. Логічно, що головне драматургічне навантаження лягає тут на хорові та танцювальні сцени. Наприкінці акту святковий настрій порушує таємна поява Мосеніго, який вимагає припинити весілля – Катарина, за рішенням Ради десяти, має одружитися з королем Кіпру Жаком де Лузіньяном (політичний шлюб). Ця звістка приводить до конфліктної ситуації (аналогічне зростання напруги до кінця акту спостерігається і у «Жидівці»).

У другому акті сконцентована лірична сфера: герої з'ясовують свої відносини і розкривають свій внутрішній стан. Головними композиційними одиницями стають ансамблі. Лише на початку акту лунає закулісний хор гондольєрів в стилі баркароли. Легкість ритмічного малюнка, м'які обриси музичних фраз, прозорість гармонічних барв створюють спокійний настрій. Характер музики допомагає створити романтичну картину ночі, під покрывом якої має відбутися побачення закоханих – Катарини і Жерара. Важливим є те, що цей хор, який стилізовано в дусі італійських пісень, надає сцені національного колориту.

Після невеликого сольного номера – молитва Катарини – звучить низка ансамблів, в яких композитор, розкриваючи внутрішні почуття героїв, створює яскраві психологічні портрети. Драматично звучить дует емоційної Катарини з розсудливим Андреа, який пояснює необхідність переривання весільної церемонії: Катарина має піти на жертву заради Венеції. Конфлікт посилюється в її наступному дуеті з Мосеніго: сенатор погрожує ліквідувати нареченого, якщо дівчина не погодиться одружитися з королем Кіпру. Обурення, протест і відчай Катарини протиставлені холоднокривості Мосеніго. Заключний дует Жерара та Катарини стає драматичною кульмінацією. За домовленістю вони мають втекти, але, нічого не пояснюючи, дівчина відмовляється від цього плану.

Перший розділ дуетної сцени пов'язаний із появою Жерара. У широких мелодичних фразах із ладовим забарвленням гармонічного мажору передано пристрасні почуття Жерара та його рішучий настрій. Піднесений настрій юнака натрапляє на холодну непроникність Катарини. Психологічна напруга зростає. Емоційно яскраві музичні фрази Жерара, який клянеться в коханні та вірності, накладаються на стримані фрази внутрішнього монологу Катарини, яка зізнається собі в тому, що їй легше прийняти смерть, ніж відмовитися від коханого. Вокальні партії героїв супроводжує оркестрова тема кохання. Другий розділ дуету ще більш напружений: у відповідь на свою пристрасть Жерар отримує від Катарини холодну відмову. Пригнічений стан лицаря та біль дівчини, яка йде на жертву заради його порятунку, передані в музичних партіях персонажів.

Драматургічні особливості другого акту дають можливість провести паралель з попереднім розглянутим твором композитора: в обох операх другі дії відбуваються в камерній обстановці, відносини між героями розвиваються від палкого кохання до краху надій. Тож, працюючи над новим твором, Галеві міг спиратися на власний досвід у створенні драматичних сцен.

Потужний контраст вносить третій акт. Дія розгортається на Кіпрі, в Нікосії. Масові сцени, в яких зображено побут та звичаї нікосійців, що чекають на прибуття майбутньої королеви, знову заповнюють сценічний простір. Галеві і тут використовую принцип контрастних співставлень: конфліктна ситуація, яка на початку акту виникає між венеціанцями та кіпріотами, що розважаються у казино, вносить напругу в загальну картину повсякденного життя мешканців Нікосії. Наприкінці акту на тлі загального святкового застілля різким контрастом виділяється сцена поєдинку Жерара та Лузіньяна з найманими вбивцями, яка завершується виконанням гімном на честь Франції – батьківщини обох героїв. Таким

чином, автори двічі нагнітають атмосферу, що надає розвитку сюжетної лінії динамічності.

Четвертий акт складає сцена весільної церемонії. Знову хорові та танцювальні сцени змінюють одна одну. Як і раніше, в кінці акту, з появою Жерара, дія несподівано набуває драматичного характеру. Від ревності герой готовий вбити свого суперника, але, впізнавши в королі свого недавнього рятівника, вчасно зупиняється. В музичних партіях заключного ансамблю з хором передано різноманітні стани учасників цієї сцени – розгубленість і здивування Лузіньяна, викликане вчинком співвітчизника, сум’яття Жерара, розгубленість Катарини, яка досі кохає Жерара і тепер побоюється за його життя, гнів народу, що вимагає покарати злочинця. Шляхетне рішення короля відпустити лицаря на волю покладає край непорозумінню, і свято триває.

П’ятий акт насичений драматизмом і за драматургічним розвитком набагато динамічніший. В ньому немає сцен з відображенням розваг або урочистих подій, як це було у попередніх актах. Навпаки, сценічна дія набуває суворого характеру. З відкритого простору її перенесено до покоїв вмираючого короля. Сюжет розгортається швидко, з наростанням напруги, кульмінація якої припадає на кінець акту, де показано останнє зіткнення кіпріотів з венеціанцями¹⁶. Щодо музичної складової цього акту, ансамблеві сцени є головними композиційними одиницями, а наприкінці, за традицією «великої опери», звучить хор, в якому кіпріоти-переможці прославляють свою королеву.

«Королева Кіпру» закріпила те, що композитором було досягнуто в «Жидівці». Ф. Галеві використав принцип контрасту на різних композиційно-драматургічних рівнях (від розкриття внутрішнього протиріччя окремого персонажа в сольному або ансамблевому номері до відкритого конфлікту між політичними силами в масових сценах). Значну увагу він приділив відображенню традицій далекої епохи, побуту різних соціальних шарів населення, характеру відносин, а також створенню національного колориту через використання певних жанрів. Все це розкрито в яскраво написаних картинах, серед яких виділяються: дві весільних церемонії із грандіозним застіллям та обов’язковим включенням

¹⁶ Минуло вже два роки. Лузіньян відчуває провину перед Катаринною і просить пробачення – він знає про її колишні стосунки з Жераром. Катарина зустрічається з Жераром, який приїхав повідомити короля про зраду сенатора. Королева відкриває лицареві справжню причину скасування їх весілля. У експресивному дуєті передано взаємне кохання, що спалахнуло з новою силою. З появою Мосеніго напруга зростає. Жерар звинувачує сенатора в отруєнні короля, і це змушує Мосеніго діяти відкрито. Він дає сигнал до початку давно підготовленого заколоту. Катарина та Жерар вирішують дати відсіч. Король благословляє їх на боротьбу і перед смертю просить лицаря бути поруч із Катаринною та його маленьким сином. Акт завершується невеликою фінальною сценою перемоги кіпріотів над венеціанцями. Народ славить короля та королеву.

не лише характерних танців, а й балетних «Pas de Trois» (у I та IV актах); сцена в казино, де гра в карти поєднується з розпиванням вина; закулісний хор гондольєрів; зустріч королівського кортежу. Про останній Т. Готьє із захопленням писав: «Тріумфальна хода влаштована у стилі «Жидівки». Король, перед яким пройшли пажі, герольди, зброярі та великі командори, прямує разом із королевою до собору. За ними йде духовенство на чолі з архієпископом, потім пропливають прапори Кіпру та Венеції, пліч-о-пліч на знак міцного союзу. Далі йдуть голови сухопутних і морських сил, члени сенату Венеції, високопоставлені державні діячі, придворні. Їх оточують танцюристи й танцівниці, обсипаючи всіх квітами. Ходу завершує армія короля: воїни, озброєні алебардами, лучники, тамбури»¹⁷.

Важливу роль в опері виконує значна кількість сольних та ансамблевих номерів, у яких композитор розкриває багатий і складний світ своїх персонажів. З приводу музики цих номерів Р. Вагнер із захопленням писав: «Те, що головним чином характеризує натхнення Галеві, – це, насамперед, патетика високої ліричної трагедії»¹⁸. Автор підкреслював здатність композитора глибоко відчувати своїх героїв і створювати відповідну музичну форму.

В традиції історичної опери було виконано художнє оформлення спектаклю. Сценічні костюми в дусі того часу, реквізит, декорації допомагали створювати ілюзію переміщення у просторі та часі. Глядачі то милувалися каналами Венеції під блакитним небом, то переносилися до розкішно обставлених королівських покоїв, то опинялися в стародавній Нікосії з її виноградниками, що плелися. На всьому лежав відбиток розкоші. Невеликий фрагмент статті Т. Готьє, написаної після відвідування прем'єри «Королеви Кіпру» дає уяву про багатство і яскравість вистави. Мова йдеться про покої Катарини у другому акті: «Широкі гобеленові штори, низькі склепіння, рясно прикрашені розписами на золотому тлі, колонки з порфіру та яшми з вигадливими капітелями, великі вікна з арабськими трилисниками, балкон, що виходить на якийсь канал, де місяць розсипає свій слід із блискучих блискіток, з перспективами зубчастих палаців, сміливо простягнутих мостів, пришвартованих фелюк та гондол, що зникають у блакитнувату нічну імлу»¹⁹.

¹⁷ Gautier T. Académie Royale de Musique. «La Reine de Chypre». *Fromental Halévy. La Reine de Chypre. Dossier de la revue de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 191.

¹⁸ Wagner R. Halévy et La Reine de Chypre. *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 février 1842. *Fromental Halévy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 235.

¹⁹ Gautier T. Académie Royale de Musique. «La Reine de Chypre». *Fromental Halévy. La Reine de Chypre. Dossier de la revue de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 185.

В «Королеві Кіпру» Фроманталь Галеві, продовжуючи творчий досвід «Жидівки», створив низку психологічних портретів, без яких історія залишилася би «мертвою» і не змогла викликати почуття та емоції глядачів. Р. Вагнер вважав, що Галеві належить до небагатьох справжніх музикантів, які здатні проникнути в таємниці людської душі, а його призначення полягає в тому, щоб писати музику, яка впливає з найпотаємніших і найпотужніших глибин людської природи. Композитор-критик назвав «Жидівку» і «Королеву Кіпру» пам'ятниками, які виділятимуться в історії музики²⁰.

4. Опера «Карл VI»

На початку 1842 року Галеві знову звернувся до історичного сюжету, який йому запропонували брати Делавіні. Це були відомі в Парижі люди, і співпраця з ними обіцяла черговий успіх. Жермен Делавінь (1790–1868) славився як автор численних водевілів, а його брат Казимир (1793–1843) здобув популярність завдяки поетичному таланту. Нерідко брати Делавіні об'єднували свої зусилля для створення того чи іншого оперного лібрето, яких у їхньому доробку було вже чимало. Запропонований ними Фроманталю Галеві сюжет став однією з останніх робіт, написаних спільно.

В основу лібрето покладено події XV століття, що відбувалися на території Франції. Це був період Столітньої війни – час, який цікавив багатьох письменників і драматургів. Наприклад, історичний епізод довгоочікуваної перемоги над англійцями, пов'язаний із надихаючим образом Жанны д'Арк, став одним із найпопулярніших у період романтизму.

Брати Делавіні звернулися до більш раннього періоду війни. Головними персонажами лібрето стали Карл VI (1368–1422), якому надали прізвисько «Божевільний», та ціла низка історичних постатей, пов'язаних із його правлінням. Дослідники історії Франції повідомляють, що період правління Карла VI був найважчим за весь час Столітньої війни. Багато в чому це було зумовлено психічним захворюванням короля, яке не давало йому можливості повноцінно керувати державою. Спираючись на історичні факти, Казимир і Жермен Делавіні створили власну версію французьких подій. З усього складного для Франції періоду правління Карла Божевільного, насиченого драматичними подіями, лібретисти висвітлили події 1419–1420 років – найважчий час фактичного безвладдя та запеклої боротьби за французький престол.

²⁰ Wagner R. Halévy et La Reine de Chypre. *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 février 1842. Fromental Halévy. *La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 235.

Загалом історична канва залишилася незмінною – втрата розуму та підписання в стані несамовитості важливих державних документів, зрада королеви Ізабелли та її змова з англійцями, давніми ворогами Франції, а також чудесне врятування французької корони. Багато персонажів опери добре відомі в історії. Серед них, окрім короля, королеви та дофіна, представлені герцог Орлеанський, Жан Безстрашний, конетабль Кліссон. Французькі історики Середньовіччя, серед них Жан Фруассар, зберегли деякі відомості й про Одетту²¹. Поряд з історичними персонажами до дії введені додаткові особи, про яких історія змовчує.

Твір, створений на історичний сюжет, розвивав традиції французької історико-романтичної опери. П'ятиактна композиція твору з обов'язковим введенням розгорнутих балетних сцен, різнорівневі контрастні зіставлення, показ конфлікту між двома ворогуючими таборами, багатолюдні картини за участю лицарів, поява на сцені високопоставлених державних осіб та представників простого народу, різноманітні розваги і, нарешті, оформлення вистави (розкішні вбрання королеви та придворних, лицарські обладунки, розкішні інтер'єри, мальовничі декорації) – усе, що було властиве історичному жанру, має місце і в цій опері. Але в «Карлі VI» композитор суттєво оновив традицію історико-романтичного жанру.

Слід зазначити, що у порівнянні з попередніми історичними операми («Жидівка» і «Королева Кіпру») Ф. Галеві значно розширив кількість задіяних персонажів, які ієрархічно розподіляються по групах залежно від своєї драматургічної ролі. Провідне місце в їхній ієрархії займають: король Франції Карл VI, Одета – вісімнадцятирічна дівчина, яка приглядає за королем, а також дофін, спадкоємець французького престолу Карл – майбутній король Карл VII. У цьому драматургічному трикутнику взаємовідносин всі персонажі представляють одну сторону історичного конфлікту.

Відомо, що будь-які історичні події часто стають результатом напружених міжособистісних відносин певних осіб та складних інтриг. В «Карлі VI» це відображено яскраво. Так, інтрига всередині головного трикутника (Карл VI – Одета – дофін) розвивається завдяки введенню в дію представниці ворожої сторони – королеви Ізабелли. Цей персонаж, як і попередні, належить до першої, основної, групи дійових осіб. Втручання королеви періодично порушує єдність трьох героїв і створює всередині їх трикутника конфліктну напругу, внаслідок чого він, в залежності від

²¹ Froissart J. Les chroniques de sire Jean Froissart : Qui traitent des merveilles emprises, nobles aventures et faits d'armes advenus en son temps en France, Angleterre, Bretagne, Bourgogne, Escosse, Espagne, Portugal et es autres parties. Paris : A. Desrez, 1835. 773 p. URL: <https://archive.org/details/leschroniquesdes02froifromode/2up>

сценічної ситуації, розпадається на три додаткові: король – Ізабелла – Одета, король – Ізабелла – дофін, Одета – Ізабелла – дофін. У кожному з утворених трикутників взаємовідносин королева зіштовхує своїх супротивників. Саме ці конфлікти надають потужні імпульси розвитку драми. В попередніх операх такої кількості конфліктних сплетінь не було.

Персонажами другого плану є Раймонд – батько Одети, хранитель трофейних прапорів, штандартів та зброї, та англійський герцог Бедфорд. Солдати Ліонель, Гонтрен, Луджер, Марсель, лицарі Дюнуа, Танжі, Ксентрель і Лаїр утворюють групу третього плану – це представники народу та армії. В оперу введені також напівфантастичні персонажі-привиди, які пов'язані з галюцинаціями Карла VI: людина з лісу, а також давно загиблі герцоги Людовик Орлеанський, Жанн Сміливий і конетабль Кліссон (група четвертого плану); до них можна віднести і хор духів.

В драматургію опери, як це стало притаманно історичному жанру, закладено розвиток трьох ліній – героїко-патріотичної, ліричної та побутової. Їх розвинутість і сплетіння сприяє створенню реалістичних картин середньовічної історії.

Традиційно у композицію опери введено велику кількість масових сцен за участю простих містян, школярів, селян, придворних, французьких воїнів та англійських лицарів. Драматургічні функції цих сцен є різноманітними: одні з них мають декоративний, або фоновий характер, створюючи необхідний історичний колорит і відсуваючи на другий план основний хід подій; інші, навпаки, зосереджують у собі енергію дії і пов'язані з героїкою. Зазначимо, що у цілій низці хорових сцен, на відміну від попередніх опер Галеві, народ представлено як могутню рушійну силу історії.

Варто звернути увагу на масово-хорові сцени побутового плану, в яких розкриваються особливості палацового життя, показано всілякі розваги королівського двору. Композитор відходить від однозначності цих декоративних картин (наприклад, сцена полювання або маскараду) і підсилює їх драматургічне значення, надаючи їм кожного разу смислової вагомості. Це було новим словом.

Важливе і те, що в хорових сценах, які складають більшу частину партитури, відбувається дія. Галеві майстерно вибудовує кожен з них. Незалежно від різноманіття хорів вони мають наскрізний розвиток, що утворює композиційну особливість: композитор використовує знайдений ще у «Жидівці» прийом чергування хорових розділів з сольними фразами (іноді невеликими епізодами) окремих учасників дії або накладання коротких реплік персонажів на загальне звучання хору. В подібних випадках хорова сцена виконує подвійну функцію, виступаючи і як декоративний елемент спектаклю, і як носій сюжетного розвитку.

Наприклад, сцена і хор дівчат, що відкриває перший акт, виконує функцію експозиції головних персонажів і вводить в курс справи. Драматургічна функція цього хору є неоднозначною. З одного боку, хор як декоративний елемент введений для створення певної атмосфери, окреслення місця подій – передмістя Парижа; з іншого боку, у невеликому середньому розділі в тексті міститься пояснення обставин: добрий старий король збожеволів, і Одеті доручено доглядати за ним.

Середню частину композиції номера становить сцена, що розвивається наскрізно, за участю кількох персонажів. Перший епізод пов'язаний з образом вісімнадцятирічної Одети. На відміну від «Жидівки», де головні герої поступово «впліталися» в дію, а риси їхніх характерів вимальовувалися в процесі розвитку сюжету, у «Карлі VI» композитор відразу яскраво окреслює контури головного образу. У відповідних репліках і міркуваннях Одети розкриваються її патріотичні почуття: дівчині шкода залишати рідні місця, розлучатися з подругами та звичним для неї способом життя, але доля Франції для неї важливіша. Епізод з Одетою, на відміну від ліричного забарвлення хору дівчат, має лірико-героїчний відтінок.

З появою Раймонда та Луджера (наступний епізод) лірична лінія повністю поступається місцем героїчно-патріотичній. Атмосфера дії стає емоційно насиченішою, а в розвитку сюжетної фабули чітко окреслюються ворогуючі сторони. Обидва французькі солдати, які не раз здобували перемогу в битвах за Францію, налаштовані войовничо: ненависні англійці, очолювані Бедфордом і підтримувані королевою, спустошують французькі землі. Раймонду не терпиться оголити свій меч і стати на захист короля. Енергійні триолі, фанфарні інтонації передають схвилований стан і рішучий настрій воїна.

Репризне виконання хору дівчат (у скороченому варіанті) надає номеру композиційної завершеності, а повернення ліричного настрою відтіняє наступну сцену, в якій продовжується розвиток героїко-патріотичної лінії.

Яскраво і динамічно головний конфлікт розкривається у наступному номері «Національна пісня і хор», який являє собою розгорнуту масову сцену за участю обох ворогуючих сторін. Продуманість усіх деталей забезпечила цьому номеру динамічність, що поєднується з класичною стрункістю композиції. Поява в кожному епізоді нових персонажів і нагнітання обстановки, що призводить до відкритого конфлікту, надають дії безперервності руху, а рондоподібність усієї композиції надає їй цілісності. Функцію тематичного «каркаса» форми виконує рефрен «Війна тиранам!».

Перший розділ сцени пов'язаний з образами Раймонда та патріотично налаштованих селян. Основою характеристики стає патріотична пісня

старого солдата: «Франція в рабстві, і їй загрожує ще більше рабство. Але вона прожене іноземців, і настане день визволення!». Приспів «Війна тиранам!», яку підхоплюють селяни, звучить особливо рішуче, а у монолітному грізному звучанні хору чується прихована міць.

З появою дофіна починається другий розділ. Він продовжує пісню, яку розпочав Раймонд і яку французькі лицарі співали під час битви під Азенкуром. Так само натхненно лунають заклики «Прокинься, пригноблена Франціє!» та «Війна тиранам!». Проспіваний дофіном приспів знову повторюється всіма учасниками сцени.

Третій розділ, що пов'язаний із появою Ліонеля разом з англійськими солдатами, є найдинамічнішим. Тут показано перше відкрите зіткнення протилежних сторін. Ліонель наказує дофіну замовкнути, але погрози ворогів його не лякають. Раймонд, витягнувши свою шпагу, стає на захист молодого Карла. Між французами та англійцями починається бійка.

У ансамблево-хоровій сцені композитор дає характеристику силам, що діють одночасно: дофін виявляє відвагу й непокору, продовжуючи співати пісню-заклик; Луджер, Марсель і Раймонд разом із селянами короткими вигуками «Співай!» підтримують його; англійці обурені й погрозами намагаються зупинити Карла (їхні короткі, кутасті фрази звучать жорстко). Проведення рефрену є кульмінаційним моментом усієї сцени. Тут композитор застосував новий поліфонічний прийом як ефективний засіб нагнітання атмосфери та передачі емоційного збудження: прихильники дофіна дружно підхоплюють мелодію рефрену, багатоголосне звучання якого стає ще більш впевненим і потужним; їм протистоїть хор англійців, що звучить паралельно, – вони клянуться помститися непокірним французам. Збройне зіткнення несподівано переривається: звуки фанфар змушують англійців сховати свої шпаги й повернутися до військ – вони мають супроводжувати Бедфорда під час полювання, яке для нього організувала Ізабелла.

Цікавою є сцена королівського полювання (завершення першого акту). Відмінною рисою сцени є її двоплановість. З одного боку, в ній відображено картину королівської розваги – типовий кадр із життя французького двору. Мисливський хор (на самому початку він лунає за кулісами), який у рондоподібній композиції номера виступає рефреном, виконує декоративно-фонову функцію. Дзвінкий тембр сопрано (імітація голосів пажів), пружний ритм мелодії, написаної у стилі середньовічних каччій, мажорне забарвлення, яскраві фанфари створюють святкову атмосферу королівського полювання. З іншого боку, під час цієї розваги англійський герцог Бедфорд і французька королева Ізабелла обговорюють план своїх дій проти короля – почалося «полювання» за тронем. Як і в попередній

хоровій сцені, Галеві вводить невеликі епізоди, в яких обидва персонажі отримують індивідуальні характеристики.

В другому акті особливу увагу, в контексті смислового навантаження, привертає сцена маскараду. На перший погляд, масштабна картина, відображаючи палацове життя, виконує чисто декоративну функцію: Ізабелла після складання угоди запрошує Бедфорда на розваги – спочатку звучить її сольна вілланела, потім розпочинається балет, а за ним маскарад. Після цього під звуки невеликого хору англійця проводжають в інший зал. Сцена з розвагами змінюється сценою і романсом Карла VI, в яких розкривається внутрішні переживання героя – королева його давно покинула, він самотній і хворий. Разючим контрастом між «Маскарадом» і «Романсом» композитор підкреслив трагічність цієї історичної фігури, а маскарад, під час якого королева діє у власних інтересах, в контексті подій сприймається як натяк на те, що турбота Ізабелли, яку вона демонструє перед Одетою і придворними, це тільки маска благочинності.

У характеристиці народу як рушійної сили виділяється масова сцена з третього акту. Дія розгортається на вулицях Парижа. Парижани, що зібралися, чекають на прибуття Ізабелли з англійцями. Вони налаштовані вороже, а пишну процесію сприймають як траурну церемонію. Хорова сцена – це один із тих номерів, де народ показано як реально діючу силу і як колективний персонаж. Щоб створити реалістичну картину народного зібрання, композитор звернувся до прийомів, відпрацьованих у своїх попередніх творах, – контрапунктичного переплетення голосів та перегукування хорових груп. Стан внутрішнього протесту, який постійно наростає, яскраво відображено в музиці: тема хору, дубльована оркестром, нагадує своїми мелодичними контурами та ритмом рефрен «Війна тиранам!». Потужне хорове й оркестрове *tutti* сприймається як прихована загроза англійцям.

Протистояння двох ворожих таборів досягає кульмінаційної фази у наступному фіналі третього акту. Масштабна сцена, в якій гостро проявився конфлікт між сторонами, за ступенем емоційної напруженості перевершує всі попередні «малі» кульмінації. Тут вперше стикаються обидва табори, які представлені не окремими персонажами, а масовою силою. Сцена перевершує всі попередні й за кількістю учасників – у ній задіяні простий народ, прихильники Карла VI та англійська знать разом із військом. За сюжетом, король відмовляється передавати владу англійському Генріху і це викликає обурення та гнів з боку королеви і англійців.

Особливістю фінальної сцени є одночасне звучання двох хорів – французів та англійців, – які несуть основне музичне навантаження. Цей прийом підкреслює конфліктне протистояння угруповань. Привертає

увагу музично-драматургічна нерівнозначність хорів. З самого початку тон задають французи. Їхні фрази «Хай живе король! Хай живе Франція!» звучать рішуче й потужно. Хор англійців вступає лише через деякий час, причому короткими фразами, що поступово вкраплюються і дублюють партію Бедфорда. Французький хор із його наполегливим характером, щільною акордовою фактурою та потужною динамікою ніби поглинає хор англійців.

Надаючи музичний пріоритет французькій стороні, композитор показує те, що приховано за зовнішньою стороною сценічної ситуації: об'єднані патріотичним духом французи становлять набагато потужнішу силу, ніж англійці, і майбутня перемога у протистоянні залишиться за ними.

Розглянута невелика частина масових номерів опери свідчить про оновлений підхід композитора до створення реалістичних сцен, в яких взаємодіють героїко-патріотична і побутова драматургічні лінії; в композиційному відношенні оперні номери часто складаються з хорових частин та сольних епізодів.

Найважливішим досягненням в «Карлі VI» є ліричний план. Композитор створив галерею яскравих і різноманітних психологічних портретів. Характери його персонажів поступово розкриваються в ансамблевих та сольних номерах, а також у невеликих сольних вставках у хорових сценах. Для композитора кожен з героїв, яких він характеризує, стає важливим – від представників народу до найвищих осіб.

Наприклад, у четвертому акті невігадлива жартівлива пісенька Гонтрена про любовні пригоди синьйора Нівеля, яку підхоплюють солдати, створює відповідну атмосферу і водночас слугує портретною замальовкою грубуватого солдата. З іншого боку, автор точними штрихами змалював картину солдатського дозвілля.

Яскравим є образ Ізабелли. Її основною характеристикою стає вілланела з другого акту, в якій відтворено зовнішню витонченість і красу королеви, її жіночість і граціозність. Вокальна партія високого сопрано насичена віртуозними пасажами, трелями, та легкими форшлагами. В опері показано й інші сторони характеру героїні – цілеспрямованість, рішучість які поєднуються з прагматизмом і підступністю. Ці грані характеру розкриваються в ансамблевих номерах протягом всієї опери. Незважаючи на те, що Ізабелла представляє ворожий табір, композитор зображує її як справжню королеву.

Інакше зображено другий жіночий образ – Одету. Дівчині притаманні простота і відвертість, м'який ліризм і співчуття до короля. В опері також розкривається її любов до сина короля Карла, який, намагаючись уникнути переслідувань, видавав себе за простого француза. Але ця сюжетна

лінія швидко згортається – дівчина, дізнавшись правди, переглядає свої відносини. Тепер тепло її серця буде віддано тільки королю. Якщо на початку опери в характеристиці Одети переважає ліричність і м'якість (вокальну партію складають романс, колицкова, балада), то далі головними стають патріотизм і внутрішня сила, яка дозволяє очолити французьке військо (вокальна партія насичена маршовими інтонаціями і ритмами). Центральною характеристикою Одети є арія з четвертого акту, в якій композитор розкриває готовність дівчини пожертвувати своїм життям заради порятунку батьківщини і підкреслює її героїчно-патріотичний настрій. Суттєву роль у цьому відіграє вибір жанру арії, за допомогою якої образ простої дівчини піднімається до рівня «високих» персонажів давньогрецької трагедії.

Найскладнішим виявився образ душевнохворого Карла VI. Композитор показує його і як звичайну людину, яка страждає від хвороби і потребує допомоги, і як короля Франції, який відповідає за долю країни. Галеві поглиблює цей образ і концентрує увагу на його внутрішньому стані, який постійно змінюється. В опері майстерно передано моменти помутніння свідомості, специфічний характер мови, дивну поведінку.

Незвичайним є перший вихід Карла VI на сцену (другий акт). Король з'являється одразу після вілланели, балету і маскараду. Його неохайний і скуйовджений вигляд, як і лякання найменшого шарудіння та розгубленості вражає. Перед публікою постає не той, чиє ім'я протягом першого акту надихало французів і підсилювало дух патріотизму, а зовсім інша людина. Першим сольним номером короля стає не арія, як того вимагало сценічне амплуа, а ліричний романс, в якому він, як дитина, жаліється на свою самотність. Невідповідність вигляду і поведінки героя соціальному статусу підкреслює трагічність цієї фігури²². У подальших сценах контрасти будуть посилюватися – Карл VI буде виступати і як король, який усвідомлює свою відповідальність за Францію, і як душевнохвора людина.

ВИСНОВКИ

Створивши три опери на історичні сюжети, Фроманталь Галеві відіграв важливу роль у розвитку французької «великої» історичної опери. В його творах остаточно сформувалися й закріпилися основні жанрові ознаки нового жанру. В сюжеті відображалися вирішальні моменти в історії держав, конфліктні зіткнення величезних народних мас (військові битви,

²² Більш детально образи «Карла VI» розглядаються в іншій публікації автора даної статті: Енська О. Ю. Відродження історії на паризькій оперній сцені середини XIX століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: 36. наук. праць. Вип. 40. Київ : КНЛУ, 2009. С. 36–41.

релігійні війни, політичні перевороти, революції). Це обумовило: уведення в якості оперних персонажів історичних постатей; конфліктну драматургію; переважну роль масово-хорових сцен, серед яких можуть бути лицарські ходи та турніри, королівські кортежі, застілля, народні гуляння, битви, бали, весільні церемонії; обов'язкове включення хореографічних номерів, виправданих розвитком сюжету (стійка традиція «великої» опери); показ побуту вищого суспільства (сцени в королівських покоях, королівське полювання, маскарад тощо) і наявність розгорнутих народно-побутових сцен. В музиці важливим було передати місцевий колорит та стиль відтворюваної епохи за допомогою введення відповідних музичних жанрів (наприклад, баркарола, вілланела, романс, шансон, або танцювальні павана, бурре тощо) та стилізації. Невід'ємною частиною постановок було оформлення оперної вистави у стилі історичної епохи, яку вона відображає. Для цього створювалися нові складні декорації (на сцені з'являлися готичні споруди, озера, ліси), реконструйовані костюми, підбирався реквізит.

Найважливішу роль в історичних операх Галеві відіграють масово-хорові сцени, які мають наскрізний розвиток і виконують подвійну драматургічну функцію. Їх вільна побудова, з вкрапленням ансамблевих і сольних епізодів сприяє динаміці й «оживленню» історії. Основний принцип такої побудови був знайденим у «Жидівці» і розвинутий у наступних операх, особливо в «Карлі VI».

Важливим досягненням композитора є глибокий психологізм його персонажів, завдяки чому вони сприймаються як живі люди з притаманними тільки їм якостями характеру (особливо це стосується образів Елеазара і Карла VI). Це значно збагатило твори Ф. Галеві і наблизило їх до музично-психологічної драми.

Характерним для історичних опер, на відміну від хронік, стало сплетіння дійсних фактів з вигаданими подіями, що разом із художнім оформленням спектаклів підсилювало ілюзію реальності. Хронологічні відхилення, які мали місце в кожному з розглянутих творів, не заважали публіці сприймати відтворені на сцені події як історично достовірні та точні, оскільки, як свідчить преса XIX століття, в кожній з них автори досягли своєї головної мети – передати дух епохи й оживити на сцені людей з минулого через розкриття їх почуттів. В історичних операх Фроманталь Галеві традиція жанру не тільки остаточно сформувалася, а й набула свого подальшого розвитку.

АНОТАЦІЯ

Актуальним на сьогодні є визначення ролі Фроманталь Галеві у становленні та розвитку жанру французької історичної опери періоду

романтизму. В якості об'єкту дослідження обрано три твори композитора на історичний сюжет – «Жидівка», «Королева Кіпру» і «Карл VI». В статті коротко висвітлено історію народження та становлення жанру «великої» історичної опери епохи романтизму на ранньому етапі. Методом комплексного музичного аналізу встановлено співвідношення історичних фактів з художнім вимислом в кожному творі. Охарактеризовано як конфліктну драматургію опер, та особливості загальної композиції та окремих номерів. Звертається увага на застосування в них на різних рівнях принципу контрасту. Визначено провідну роль народно-масових сцен у відтворенні історичних подій, з'ясовано їх композиційно-драматургічні особливості (наскрізний розвиток, поєднання хорових розділів та вставних сольних епізодів та окремих фраз). Підкреслено важливість створення композитором яскравих образів та надання їм психологічної глибини, що наближає розглянуті опери до психологічних драм. Як невід'ємний атрибут історичної опери відзначено художнє оформлення спектаклю в стилі відображуваної епохи.

Література

1. Berlioz H. Revue musicale. Première représentation de LA JUIVE, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Halevy. Le Rénovateur. Courrier de l'Europe. 1835. 1 mars. *Fromental Halevy. La Juive. Dossier de presse parisienne (1835)*. Saarbrücken : Musik-Edition Lucie Galland, 1987. P. 148–152.
2. Froissart J. Les chroniques de sire Jean Froissart : Qui traitent des merveilleuses emprises, nobles aventures et faits d'armes advenus en son temps en France, Angleterre, Bretagne, Bourgogne, Escosse, Espagne, Portingal et ès autres parties. Paris : A. Desrez, 1835. 773 p. URL: <https://archive.org/details/leschroniquesdes02froifromi/mode/2up>
3. Fromental Halevy. La Juive. Dossier de presse parisienne (1835). Saarbrücken: Musik-Edition Lucie Galland, 1987.
4. Gautier T. Académie Royale de Musique. «La Reine de Chypre». *Fromental Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de la revue de presse parisienne (1841)*. Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 182–194.
5. Hallman D. Opera, liberalism, and antisemitism in nineteen-century France. Cambridge University Press, 2002. 390 p.
6. Jordan R. Fromental Halevy. London : Kahn & Averil, 1994. 232 p.
7. Vallery-Radot S. Les Français au concile de Constance (1414-1418). Brepols Publishers, 2016. 629 p.
8. Wagner R. Halévy et La Reine de Chypre. Revue et gazette musicale de Paris, 27 février 1842. *Fromental Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de*

presse parisienne (1841). Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2005. P. 231–241.

9. Енська О. Сучасне режисерське прочитання опери Фромантала Галеві «Жидівка». Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. № 3 (12). С. 36–44.

10. Енська О. Ю. Відродження історії на паризькій оперній сцені середини ХІХ століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: Зб. наук. праць. Вип. 40. Київ : КНЛУ, 2009. С. 36–41.

Information about the author:

Enska Olena Yuriivna

Candidate of Art (Ph. D),

Associate Professor at the Department of Musicology and Culturology

Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

87, Romenska Str., Sumy, 40002, Ukraine

ORCID ID: 0000-0001-8860-3495

АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: АВТОРСТВО, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ЦИФРОВА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ

Єременко О. В.

ВСТУП

У сучасному гуманітарному дискурсі академічна доброчесність¹ дедалі частіше осмислюється як важлива ціннісно-етична основа професійної культури особистості. Її зміст охоплює чесність, відповідальність, повагу до інтелектуальної та творчої праці інших, прозорість академічної взаємодії, справедливість оцінювання, коректність використання джерел і визнання авторського внеску. У такому розумінні академічна доброчесність постає не формальною вимогою, а умовою довіри до результатів освітньої, наукової, виконавської та творчої діяльності.

Особливої актуальності проблема академічної доброчесності набуває у сфері музичного мистецтва, де поняття авторства, оригінальності, інтерпретації та творчого запозичення мають складний і багатовимірний характер. Музичне мистецтво функціонує у просторі постійної взаємодії композиторського задуму, виконавського прочитання, традиції, стилістичного впливу, аранжування, обробки, імпровізації, ансамблевої співпраці та цифрового звукового середовища. Через це академічна доброчесність у музичній сфері не зводиться до проблеми плагіату в науковому тексті. Вона безпосередньо стосується етики авторства музичного твору, відповідальності виконавця за інтерпретаційне рішення, коректного використання музичного матеріалу, чесності у презентації творчого результату та визнання внеску інших учасників музичного процесу.

У музичному мистецтві питання доброчесності особливо загострюється через тонку межу між творчим натхненням, стилістичним впливом, інтерпретацією, цитуванням, обробкою, аранжуванням і недоброчесним привласненням чужого результату. Музична традиція природно передбачає наслідування, переосмислення, діалог із попереднім художнім досвідом, звернення до фольклорних, академічних, популярних чи експериментальних джерел. Таке звернення потребує етичної прозорості,

¹ Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. Ст. 42 «Академічна доброчесність». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2145-19>

усвідомлення джерел впливу, поваги до авторського права й розмежування між доброчесним художнім переосмисленням та механічним копіюванням чужої творчої ідеї.

Важливим виміром академічної доброчесності в музичному мистецтві є виконавська інтерпретація. Вона становить складний процес художнього осмислення музичного твору, у якому поєднуються професійна майстерність, індивідуальне бачення, стильова обізнаність, емоційно-сміслова рефлексія та відповідальність перед авторським задумом. Доброчесність виконавця виявляється у здатності зберігати повагу до композиторського тексту, не підміняти інтерпретацію поверхневим копіюванням чужої виконавської манери й чесно репрезентувати власний внесок у художньо-виконавський результат.

Окремого значення набуває академічна доброчесність у колективних формах музичної діяльності. Ансамблеве виконавство, хорове музикування, оркестрова практика, студійний запис, міждисциплінарні музичні проєкти та спільне створення концертних програм передбачають взаємодію багатьох учасників. У таких умовах особливо важливими є коректне визнання творчого внеску кожного, етична комунікація, відповідальність за спільний результат, недопущення привласнення колективної праці окремою особою та прозорість професійної самопрезентації.

Сучасний етап розвитку музичного мистецтва позначений активним впливом цифрових технологій. Використання аудіоредакторів, цифрових бібліотек звуків, семплів², MIDI-технологій³, онлайн-платформ, програм для нотного набору, сервісів для створення фонограм, а також генеративних систем штучного інтелекту⁴ значно розширює можливості музичної творчості й виконавської діяльності. Водночас ці процеси породжують нові етичні виклики: визначення меж авторського внеску, прозорість використання цифрових інструментів, відповідальність за AI-generated music⁵, коректність роботи із семплами, готовими аранжуваннями, мінусовками, цифровими шаблонами та іншими ресурсами.

Це зумовило мету даної роботи: осмислити академічну доброчесність у музичному мистецтві як цілісне етико-професійне явище, пов'язане

² Про авторське право і суміжні права : Закон України від 01.12.2022 № 2811-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2811-20>

³ MIDI 1.0 Detailed Specification / The MIDI Association. URL: <https://midi.org/midi-1-0-detailed-specification>

⁴ WIPO. Artificial Intelligence and Copyright. URL: <https://www.wipo.int/en/web/wipo-magazine/articles/artificial-intelligence-and-copyright-40141>

⁵ Bulayenko O., Quintais J. P., Gervais D. J., Poort J. AI Music Outputs: Challenges to the Copyright Legal Framework. 2022. URL: https://www.ivir.nl/publicaties/download/870626_D3.5-Final-report-on-the-impact-of-IA-authorship_formatted-1.pdf

з культурою авторства, специфікою виконавської інтерпретації та відповідальним використанням цифрових технологій. Обраний ракурс дослідження пояснюється тим, що сучасне музичне мистецтво розвивається в умовах активної взаємодії традиційних форм творчості, виконавського переосмислення, колективної музичної діяльності та цифрових інструментів. Ці процеси розширюють можливості художнього самовираження й водночас актуалізують питання авторського внеску, оригінальності, доброчесного запозичення та етичних меж використання результатів, створених або підтриманих штучним інтелектом. Звернення до сфери музичного мистецтва є закономірним, оскільки проблема академічної доброчесності тут виявляється в площині музичного твору, виконавської інтерпретації, аранжування, ансамблевої співпраці, цифрового звукового середовища та професійної самопрезентації митця.

1. Академічна доброчесність як етична основа сучасного музичного мистецтва

У сучасному науковому, освітньому й культурно-мистецькому дискурсі академічна доброчесність⁶ постає як важлива ціннісно-етична основа професійного становлення особистості. Вона пов'язана з чесністю, відповідальністю, повагою до інтелектуальної та творчої праці інших, прозорістю академічної й професійної взаємодії, справедливістю оцінювання, коректним використанням джерел, визнанням авторського внеску та готовністю відповідати за результати власної діяльності. У такому розумінні академічна доброчесність виконує не тільки запобіжну функцію щодо можливих порушень, а й формує культуру довіри в академічному, науковому та мистецькому середовищі.

Особливого значення ця проблема набуває у сфері музичного мистецтва, оскільки музична діяльність поєднує інтелектуальну, творчу, виконавську, комунікативну, емоційно-ціннісну та культуротворчу складові. На відміну від тих сфер, де результат діяльності переважно фіксується у формі наукового тексту, проєкту чи аналітичного висновку, у музичному мистецтві професійний результат може виявлятися у створенні музичного твору, виконавській інтерпретації, аранжуванні, обробці, імпровізації, ансамблевому виконанні, концертній програмі, студійному записі, цифровому музичному продукті або педагогічній роботі з музичним матеріалом. Саме тому академічна доброчесність у цій сфері пов'язана не тільки з коректним використанням текстових джерел,

⁶ Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. Ст. 42 «Академічна доброчесність». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2145-19>

а й з етикою авторства, відповідальністю за художньо-виконавський результат, чесністю професійної самопрезентації та повагою до творчого внеску інших учасників музичного процесу.

На нормативному рівні важливо, що українське законодавство пов'язує академічну доброчесність із навчальною, науковою і творчою діяльністю. Для музичного мистецтва це положення має принципове значення, адже музична діяльність не обмежується створенням або аналізом тексту. Вона охоплює композиторську творчість, виконавську інтерпретацію, аранжування, обробку, імпровізацію, ансамблеву взаємодію, роботу з фонограмами, цифровими матеріалами та публічну презентацію мистецького результату. У кожному з цих випадків постає питання чесності, відповідальності й коректного ставлення до чужої інтелектуальної та творчої праці.

У такому ракурсі академічна доброчесність у музичному мистецтві доцільно розглядати як етичний регулятор професійної поведінки музиканта. Вона визначає спосіб роботи з музичним матеріалом, характер використання джерел, ставлення до авторського права, межі виконавської свободи, культуру взаємодії з партнерами та достовірність представлення власних мистецьких здобутків. Для композитора це означає відповідальність за оригінальність задуму й коректність творчих запозичень; для виконавця – повагу до авторського тексту й чесність інтерпретаційного рішення; для аранжувальника – чітке розмежування між першоджерелом і власним внеском; для учасника ансамблю – визнання спільного характеру художнього результату.

У цьому аспекті академічна доброчесність наближається до ширшого поняття професійної честі музиканта. Вона передбачає відповідальне ставлення до авторського права, творчої спадщини, інтерпретаційної свободи, колективної співпраці та культурної пам'яті. Йдеться про внутрішню готовність діяти чесно навіть у тих ситуаціях, які складно перевірити формально: не привласнювати чужі ідеї, не видавати готові аранжування за власні, не приховувати визначальний вплив чужої виконавської концепції, не перебільшувати особистий внесок у спільному проєкті. Саме така позиція формує довіру до музиканта, його творчого результату й професійної репутації.

На нормативному рівні важливо, що українське законодавство пов'язує академічну доброчесність із навчальною, науковою і творчою діяльністю. Для музичного мистецтва це положення має принципове значення, адже музична діяльність не обмежується створенням або аналізом тексту. Вона охоплює композиторську творчість, виконавську інтерпретацію, аранжування, обробку, імпровізацію, ансамблеву взаємодію, роботу

з фонограмами, цифровими матеріалами та публічну презентацію мистецького результату. У кожному з цих випадків постає питання чесності, відповідальності й коректного ставлення до чужої інтелектуальної та творчої праці.

У такому ракурсі академічна доброчесність у музичному мистецтві доцільно розглядати як етичний регулятор професійної поведінки музиканта. Вона визначає спосіб роботи з музичним матеріалом, характер використання джерел, ставлення до авторського права, межі виконавської свободи, культуру взаємодії з партнерами та достовірність представлення власних мистецьких здобутків. Для композитора це означає відповідальність за оригінальність задуму й коректність творчих запозичень; для виконавця – повагу до авторського тексту й чесність інтерпретаційного рішення; для аранжувальника – чітке розмежування між першоджерелом і власним внеском; для учасника ансамблю – визнання спільного характеру художнього результату.

У цьому аспекті академічна доброчесність наближається до ширшого поняття професійної честі музиканта. Вона передбачає відповідальне ставлення до авторського права, творчої спадщини, інтерпретаційної свободи, колективної співпраці та культурної пам'яті. Йдеться про внутрішню готовність діяти чесно навіть у тих ситуаціях, які складно перевірити формально: не привласнювати чужі ідеї, не видавати готові аранжування за власні, не приховувати визначальний вплив чужої виконавської концепції, не перебільшувати особистий внесок у спільному проєкті. Саме така позиція формує довіру до музиканта, його творчого результату й професійної репутації.

Сутність академічної доброчесності значно ширша за формальне дотримання правил. У міжнародному академічному дискурсі її основу становлять фундаментальні цінності: чесність, довіра, справедливість, повага, відповідальність і мужність⁷. У сфері музичного мистецтва ці цінності набувають конкретного професійного змісту, оскільки пов'язані з авторством, виконавською інтерпретацією, колективною творчістю, педагогічною взаємодією та публічною репрезентацією художнього результату. Чесність виявляється у відповідальному ставленні до музичного матеріалу, недопущенні привласнення чужих ідей, аранжувань, інтерпретаційних рішень чи творчих концепцій. Довіра формується через відкритість творчого процесу, прозорість виконавської та педагогічної діяльності, достовірність заявленого авторства й коректність професійної

⁷ ² International Center for Academic Integrity. The Fundamental Values of Academic Integrity. 3rd ed. Clemson, 2021. URL: <https://academicintegrity.org/aws/ICAI/pt/sp/fundamental>

самопрезентації. Справедливість передбачає визнання реального внеску композитора, виконавця, аранжувальника, концертмейстера, диригента, звукорежисера, учасників ансамблю або творчої команди. Повага проявляється в уважному ставленні до авторського тексту, виконавської традиції, культурного контексту, педагогічної комунікації та професійної індивідуальності іншого. Відповідальність пов'язана з усвідомленням наслідків власних творчих рішень, а академічна мужність – із готовністю визнавати помилки, приймати аргументовану критику й відмовлятися від недоброчесних практик навіть тоді, коли вони зовні можуть здаватися зручними або непомітними.

У музичному мистецтві довіра має особливе значення, оскільки більшість професійних процесів ґрунтується на взаємодії. Вона виникає між композитором і виконавцем, викладачем і здобувачем, диригентом і колективом, концертмейстером і солістом, учасниками ансамблю, автором і слухачем, мистецькою спільнотою та суспільством. Композитор очікує відповідального прочитання свого твору, виконавець спирається на змістову й художню цілісність музичного тексту, слухач довіряє чесності художньої репрезентації, а професійне середовище – достовірності заявленого авторства, рівня підготовки й творчого внеску. За таких умов академічна доброчесність у музичній сфері працює як основа професійної довіри: вона підтримує моральний авторитет музичного мистецтва, впливає на якість творчої комунікації та формує відповідальне ставлення до результатів композиторської, виконавської, педагогічної й ансамблевої діяльності.

Важливо наголосити, що доброчесність у музичному мистецтві має як зовнішній, так і внутрішній вимір. Зовнішній вимір пов'язаний із дотриманням нормативних вимог: коректним цитуванням, правомірним використанням творів, визнанням авторства, дотриманням умов використання музичного матеріалу, прозорістю оцінювання й фіксацією творчого внеску. Внутрішній вимір стосується професійної самосвідомості музиканта: його здатності чесно оцінювати власний рівень, не підміняти творчий пошук формальним виконанням, не видавати запозичений матеріал за власний, не імітувати професійну новизну там, де відсутнє реальне художнє осмислення. Саме внутрішній вимір доброчесності є особливо важливим для музичного мистецтва, оскільки не всі прояви недоброчесності можуть бути легко виявлені формально, проте вони суттєво впливають на якість професійного становлення митця.

Особливо важливою академічна доброчесність є у формуванні професійної культури майбутнього музиканта. У процесі навчання й творчого становлення здобувач засвоює технічні навички, теоретичні

знання, виконавські прийоми, способи роботи з музичним матеріалом і водночас поступово входить у систему професійних норм та етичних орієнтирів. Те, як студент ставиться до навчальних завдань, авторського тексту, чужих інтерпретацій, аранжувань, мінусовок, цифрових матеріалів і власного творчого результату, значною мірою визначає характер його подальшої професійної поведінки. Звичка до формального виконання роботи, механічного копіювання готових рішень або некоректного використання чужих матеріалів може закріплювати поверхове ставлення до музичної діяльності й переноситися в майбутню виконавську, педагогічну чи творчу практику. Культура доброчесності, навпаки, сприяє відповідальному ставленню до власного результату, повазі до авторської праці, готовності до самостійного художнього пошуку та розумінню межі між навчальним наслідуванням, творчим переосмисленням і недоброчесним привласненням.

У цьому контексті особливої ваги набуває проблема творчої свободи. Музичне мистецтво за своєю природою передбачає інтерпретацію, переосмислення, варіативність, стилістичний діалог і звернення до попереднього художнього досвіду. Виконавець не є механічним відтворювачем нотного тексту; він щоразу вступає в діалог із композиторським задумом, історичною традицією, власним художнім досвідом і очікуваннями слухачької аудиторії. Композитор, аранжувальник чи імпровізатор також працює в полі численних впливів – жанрових, стилєвих, національних, технологічних, особистісних. Однак творча свобода не заперечує етичних меж. Навпаки, вона потребує внутрішньої культури відповідальності, оскільки саме в музиці межа між натхненням, стилістичним впливом, цитуванням, обробкою, аранжуванням і копіюванням може бути особливо тонкою. Тому академічна доброчесність у музичному мистецтві має розглядатися як умова збереження балансу між творчою свободою та повагою до авторства.

Окремим аспектом є зв'язок академічної доброчесності з репутацією музиканта. У музичному середовищі професійна репутація формується через рівень виконавської майстерності, творчу продуктивність, етику взаємодії, коректність у використанні чужих матеріалів, чесність у зазначенні авторства, відповідальність у колективних проєктах, прозорість професійної біографії та достовірність представлення власних досягнень. Недоброчесні дії – привласнення чужого аранжування, некоректне використання фонограми, видавання чужої інтерпретаційної концепції за власну, маніпуляції з авторством у колективній роботі – порушують академічні або правові норми й водночас руйнують професійну довіру, без якої неможлива повноцінна мистецька комунікація.

2. Авторство й творчий результат у музичному мистецтві: між традицією, запозиченням та оригінальністю

Проблема авторства є однією з центральних у контексті академічної доброчесності в музичному мистецтві, оскільки саме через авторство визначається зв'язок між творчою ідеєю, її художнім втіленням і відповідальністю за кінцевий результат. У музичній сфері авторство має багаторівневий характер: воно може стосуватися композиторського задуму, музичного тексту, аранжування, обробки, виконавської інтерпретації, імпровізації, студійного звучання, концертної концепції або колективного творчого проекту. Саме тому питання доброчесності тут не обмежується лише коректним цитуванням у науковому тексті, а охоплює значно ширше коло етичних і правових аспектів.

На нормативному рівні важливим є положення Закону України «Про освіту», у якому академічний плагіат пов'язується з оприлюдненням чужих наукових результатів або привласненням творчих результатів інших осіб⁸. Для музичного мистецтва це має принципове значення, адже недоброчесність у цій сфері може проявлятися не тільки в текстових запозиченнях, а й у неправомірному використанні музичного матеріалу, творчої концепції, авторського задуму, аранжування, обробки чи виконавського рішення без належного визнання джерела.

У Законі України «Про авторське право і суміжні права» плагіат трактується як опублікування твору або його частини під іменем особи, яка не є автором цього твору⁹. У музичному мистецтві така ситуація може стосуватися повного привласнення музичного твору, використання його окремих фрагментів, мелодичного звороту, гармонічної послідовності, ритмічної формули, фактурного рішення, аранжування, інструментального супроводу або частини звукозапису. Авторське право поширюється на музичні твори як об'єкти творчої діяльності¹⁰, тому правомірне використання музичного матеріалу набуває особливого значення в композиторській, виконавській, педагогічній і цифровій практиці.

Саме тому в музичному мистецтві особливо важливо розрізняти доброчесне творче запозичення й недоброчесне привласнення. Творче запозичення може бути етично виправданим тоді, коли воно має характер художнього переосмислення, не приховує джерела впливу й не подається як абсолютно самостійне авторське відкриття. Натомість недоброчесним

⁸ Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. Ст. 42 «Академічна доброчесність». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2145-19>

⁹ Про авторське право і суміжні права : Закон України від 01.12.2022 № 2811-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2811-2>

¹⁰ WIPO. Copyright. URL: <https://www.wipo.int/en/web/copyright>

є таке використання чужого музичного матеріалу або творчої ідеї, за якого джерело свідомо замовчується, а результат репрезентується як власний оригінальний продукт.

У цьому контексті особливої уваги потребує співвідношення між традицією та оригінальністю. Музичне мистецтво неможливе поза традицією: композитор, виконавець, аранжувальник або імпровізатор завжди перебуває в полі попереднього художнього досвіду, жанрових моделей, стильових норм, національних інтонаційних кодів, виконавських шкіл і культурної пам'яті. Оригінальність у музиці не завжди означає абсолютну новизну матеріалу; частіше вона виявляється у способі його переосмислення, новій художній організації, індивідуальному прочитанні або несподіваному контекстуальному поєднанні вже відомих елементів. Саме тому в сучасних дослідженнях авторського права музичний твір розглядається як складний об'єкт, у якому взаємодіють ідея, форма її звукового втілення, оригінальність та правовий режим використання¹¹.

Особливо складною є межа між натхненням і копіюванням. Натхнення передбачає внутрішній творчий імпульс, що виникає під впливом певного твору, стилю, виконавця, школи або культурної традиції. Воно не обов'язково призводить до прямого відтворення чужого матеріалу. Копіювання ж передбачає механічне або майже дослівне повторення чужого творчого рішення без достатнього авторського переосмислення. У музичній діяльності це може проявлятися у запозиченні мелодії, ритмічного малюнка, фактурної моделі, аранжування, інтерпретаційної концепції або навіть сценічної манери без усвідомленого творчого переосмислення й належного визнання джерела.

Важливою формою доброчесної взаємодії з музичною традицією є цитування. У музичному мистецтві цитата може функціонувати як свідоме включення фрагмента іншого твору, інтонаційного звороту, стилістичного знака або алюзії, що виконує художньо-смыслову функцію. За умови відкритості джерела й наявності нового авторського контексту така практика може бути цілком доброчесною. Подібний характер мають стилізація, ремінісценція, варіаційна обробка, жанрове переосмислення або звернення до фольклорного матеріалу, якщо вони не приховують своєї природи й не претендують на неправомірне авторське привласнення.

Окреме місце посідають обробка, аранжування та транскрипція. У музичній практиці вони часто передбачають звернення до вже існуючого твору, однак водночас можуть містити значний творчий

¹¹ Rahmatian A. The Musical Work in Copyright Law. GRUR International. 2024. Vol. 73, Issue 1. P. 18–33. DOI: <https://doi.org/10.1093/grurint/ikad105>

внесок автора нового варіанта. Доброчесність у таких випадках полягає в коректному зазначенні першоджерела, автора оригінального твору та характеру власного внеску. Наприклад, етично важливо розрізняти власну композицію, обробку народної пісні, аранжування твору іншого автора, перекладення для іншого складу виконавців або виконавську редакцію. Нечіткість цих позначень може створювати ризик змішування авторства й спотворення реального творчого внеску.

У музичному мистецтві авторство часто має колективний або співтворчий характер. Створення концертної програми, ансамблевого виконання, студійного запису, музично-сценічного проєкту або цифрового музичного продукту може бути результатом співпраці композитора, виконавця, аранжувальника, диригента, концертмейстера, звукорежисера, продюсера та інших учасників. У таких умовах академічна доброчесність передбачає прозоре визнання внеску кожного, недопущення привласнення спільного результату окремою особою та коректну професійну самопрезентацію.

Не менш важливою є проблема авторства у виконавському мистецтві. Виконавець не є автором музичного твору в композиторському розумінні, однак його інтерпретаційний внесок може бути вагомим складником художнього результату. Темпоритм, динамічна драматургія, артикуляція, темброве забарвлення, агогіка, фразування, сценічна подача й загальна концепція виконання формують індивідуальне прочитання твору. Тому недоброчесним може бути не тільки привласнення нотного чи звукового матеріалу, а й механічне копіювання чужої виконавської концепції без її осмислення та без вироблення власної професійної позиції.

У сучасних умовах проблема авторства у музичному мистецтві ускладнюється також цифровим середовищем. Доступність готових мінусовок, аранжувань, семплів, нотних файлів, MIDI-заготовок, цифрових шаблонів і музики, створеної або підтриманої штучним інтелектом, розширює можливості творчості, але водночас створює ризики недоброчесного використання чужого матеріалу. Тому важливим стає питання технічної можливості використати певний ресурс та питання етичної та правової допустимості такого використання.

3. Музична інтерпретація як форма доброчесного художнього переосмислення

У контексті музичного мистецтва академічна доброчесність виявляється не тільки у сфері авторства музичного твору, коректного використання джерел чи дотримання правових норм, а й у площині виконавської інтерпретації. Саме інтерпретація є одним із ключових способів існування

музичного твору в культурі, оскільки нотний текст набуває реального звучання, художньої виразності та смислової завершеності лише в процесі виконання. У цьому аспекті виконавець постає не пасивним відтворювачем композиторського задуму, а активним учасником художнього процесу, який здійснює осмислене прочитання музичного матеріалу відповідно до стилевих, жанрових, інтонаційних, технічних і емоційно-смислових параметрів твору.

Музична інтерпретація передбачає складну взаємодію між авторським текстом і виконавським баченням. З одного боку, виконавець має зберігати повагу до композиторського задуму, структури твору, жанрово-стильових ознак, логіки музичного розвитку та історико-культурного контексту. З іншого боку, саме виконавське прочитання надає твору індивідуального звучання, актуалізує його смисловий потенціал і відкриває можливість нового художнього сприйняття. Тому доброчесність у процесі інтерпретації полягає не в буквальному механічному відтворенні нотного тексту, а в відповідальному балансі між авторською волею, традицією виконання та особистісним творчим внеском виконавця.

Особливо важливою є межа між доброчесною інтерпретацією та прихованим копіюванням чужої виконавської манери. У професійному становленні музиканта етап наслідування є природним і навіть необхідним. Здобувач музично-мистецького фаху вивчає виконавські школи, слухає записи видатних музикантів, переймає технічні прийоми, аналізує трактування темпу, динаміки, артикуляції, агогіки, фразування, тембрової драматургії. Однак навчальне наслідування має поступово переходити в осмислене інтерпретування, а згодом – у формування власної художньо-виконавської позиції. Якщо ж виконавець механічно відтворює чужу концепцію, не здійснюючи самостійного аналізу твору й не виробляючи власного ставлення до музичного матеріалу, така ситуація наближається до імітації, а не до повноцінної інтерпретації.

У цьому контексті академічна доброчесність пов'язана з чесністю виконавця перед самим процесом професійного зростання. Недоброчесність у музичній інтерпретації не завжди має очевидний зовнішній прояв і не завжди може бути зафіксована так само чітко, як текстовий плагіат. Вона може виявлятися у формальному виконанні без глибокого осмислення змісту твору, у створенні видимості творчого пошуку, у прихованому дублюванні чужої виконавської моделі, у використанні готових інтерпретаційних рішень без критичного переосмислення. Такі прояви не обов'язково порушують закон у прямому сенсі, але вони знижують рівень професійної самостійності музиканта і суперечать самій ідеї доброчесного художнього розвитку.

Музична інтерпретація як добродісне художнє переосмислення має ґрунтуватися на кількох важливих засадах. По-перше, це повага до авторського тексту, що передбачає уважне ставлення до нотного матеріалу, авторських ремарок, жанрової природи твору, стилістичних особливостей і логіки музичної форми. По-друге, це усвідомлення історико-культурного контексту, без якого інтерпретація ризикує втратити зв'язок із художньою природою твору. По-третє, це індивідуальна відповідальність виконавця за власне прочитання музичного твору. Кожне виконання репрезентує авторський текст у конкретному художньому звучанні, виявляє рівень професійної зрілості музиканта та формує уявлення про нього як носія виконавської культури.

Водночас інтерпретація не повинна розглядатися як обмеження творчої свободи. Навпаки, вона є одним із найважливіших способів її реалізації. Виконавець має право на індивідуальне бачення твору, на власну динамічну, темпову, артикуляційну, темброву й драматургічну концепцію, якщо вона не руйнує художню логіку музичного матеріалу й не підміняє творчий аналіз зовнішнім ефектом. У цьому полягає особлива етична складність музичної інтерпретації: свобода виконавця має поєднуватися з відповідальністю перед композитором, слухачем, традицією та власною професійною совістю.

З погляду академічної добродісності важливим є також питання коректної репрезентації інтерпретаційного внеску. У музичній діяльності виконавець може звертатися до редакцій, транскрипцій, виконавських версій, концертних обробок, методичних рекомендацій, записів інших виконавців, педагогічних коментарів і традицій певної школи. Таке звернення саме по собі не є недобродісним, оскільки музична культура розвивається через спадкоємність, діалог і переосмислення. Проблема виникає тоді, коли виконавець приховує визначальний вплив чужої концепції або подає запозичене інтерпретаційне рішення як повністю власне. У таких випадках порушується академічна етика, послаблюється культура професійної чесності й виникає хибне уявлення про реальний творчий внесок музиканта.

Окремої уваги потребує співвідношення між інтерпретацією, стилізацією та цитуванням. У музичному мистецтві звернення до певної виконавської манери, історичного стилю, жанрової моделі або інтонаційної традиції може бути цілком добродісним, якщо воно має характер усвідомленого художнього діалогу. Стилізація передбачає використання ознак певного стилю з метою створення нового художнього ефекту; цитування – свідоме включення впізнаваного музичного матеріалу або інтонаційного знака; інтерпретація – індивідуальне прочитання вже існуючого твору. Усі ці

форми можуть бути етичними за умови прозорого ставлення до джерел, усвідомленості художньої мети та наявності власного творчого внеску.

Натомість механічне відтворення чужої виконавської манери, копіювання інтерпретаційної концепції без осмислення або привласнення творчих рішень іншого музиканта знижують цінність художнього результату. Така практика суперечить самій природі музичної інтерпретації, оскільки позбавляє виконання особистісного смислу. Виконавець, який лише дублює вже наявну модель, фактично відмовляється від відповідальності за власне художнє рішення. Тому добросесна інтерпретація передбачає професійну техніку, наявність рефлексії, аналітичної культури, етичної чутливості та здатності до самостійного художнього мислення.

У сучасних умовах проблема добросесної інтерпретації ускладнюється доступністю великої кількості цифрових ресурсів. Аудіо- й відеозаписи, онлайн-майстер-класи, цифрові архіви, нотні бази, редакції, навчальні платформи та виконавські приклади значно розширюють можливості професійного розвитку музиканта. Водночас вони можуть сприяти поверхневому копіюванню готових рішень, якщо здобувач або виконавець використовує їх без критичного аналізу. Тому цифровий доступ до виконавського досвіду потребує такої самої добросесності, як і робота з текстовими чи науковими джерелами: необхідно розуміти походження матеріалу, усвідомлювати його функцію, не підміняти ним власну роботу й не репрезентувати запозичене як самостійно створене.

Показовим у цьому аспекті є зв'язок між академічною добросесністю та професійною підготовкою студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Становлення майбутнього музиканта охоплює засвоєння фахових знань, розвиток технічної майстерності, формування виконавського мислення та поступове входження в систему професійно-етичних норм музичної діяльності. У сучасних дослідженнях акцентується потреба виховання відповідального ставлення здобувачів до творчого процесу, авторського права, самостійного виконання навчальних і мистецьких завдань, коректного використання музичного матеріалу та етичної культури професійної взаємодії¹². За таких умов інтерпретація набуває ширшого змісту: вона виявляє рівень виконавської підготовки, міру самостійності художнього мислення, здатність до осмисленого прочитання авторського тексту та готовність музиканта відповідати за власний творчий вибір.

У цьому контексті особливої ваги набуває педагогічний аспект. Викладач музичних дисциплін передає здобувачеві технічні навички,

¹² Кифенко А. М., Сопова Д. О. Роль академічної добросесності у навчанні студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання. 2023. № 2. С. 40–46. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-05](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-05)

знання про стиль, жанр і форму, а також формує здатність до самостійного інтерпретаційного мислення. Така робота передбачає поступове залучення студента до аналізу музичного тексту, осмислення авторського задуму, пошуку власного виконавського рішення та відповідального ставлення до результату інтерпретації. Це означає, що студент повинен навчитися не просто повторювати запропонований зразок, а аргументувати власне виконавське рішення, пояснювати логіку темпу, динаміки, артикуляції, фразування, образної драматургії, тембрового балансу. Саме така аналітико-рефлексивна робота допомагає перейти від наслідування до доброчесної творчої автономії.

Важливим є також питання оцінювання інтерпретаційного результату. Музичне виконання не завжди може бути оцінене за абсолютно однозначними критеріями, оскільки воно має відкритий художній характер. Це створює ризик суб'єктивізму, особистих уподобань або некоректного порівняння виконавців. Тому доброчесність у сфері музичної інтерпретації передбачає прозорість критеріїв оцінювання, аргументованість професійного судження, повагу до різних художніх позицій і недопущення ситуацій, коли оцінювання ґрунтується не на якості виконання, а на позаакадемічних чинниках. Такий підхід відповідає ширшому розумінню академічної доброчесності як культури справедливості, відповідальності й довіри¹³.

Музична інтерпретація є однією з найважливіших форм доброчесного художнього переосмислення. Вона поєднує повагу до авторського тексту, усвідомлення традиції, індивідуальне виконавське бачення, професійну відповідальність і чесність щодо джерел впливу. Її етична цінність полягає не у відмові від наслідування чи діалогу з попереднім досвідом, а в переході від механічного копіювання до самостійного художнього мислення. Саме тому академічна доброчесність у сфері музичної інтерпретації постає як умова професійної зрілості виконавця, його творчої самостійності та відповідального входження в сучасний музичний простір.

4. Академічна доброчесність у виконавській та ансамблевій діяльності

Академічна доброчесність у музичному мистецтві особливо виразно виявляється у сфері виконавської та ансамблевої діяльності, де художній результат часто народжується завдяки професійній взаємодії кількох учасників. Виконавське мистецтво охоплює технічне володіння

¹³ International Center for Academic Integrity. The Fundamental Values of Academic Integrity. 3rd ed. Clemson, 2021. URL: <https://academicintegrity.org/aws/ICAL/pt/sp/fundamental>

інструментом або голосом, уважне ставлення до авторського тексту, повагу до партнерів по виконанню, відповідальність перед слухацькою аудиторією, знання виконавської традиції та усвідомлення власного художнього внеску. У такому ракурсі доброчесність постає важливою умовою професійної комунікації, від якої залежить якість ансамблевого музикування, хорового виконання, оркестрової практики й спільної концертної діяльності.

Виконавська діяльність музиканта має складну етичну природу. З одного боку, виконавець працює з уже створеним музичним текстом і має зберігати повагу до композиторського задуму, жанрово-стильових особливостей твору, авторських ремарок і художньої логіки музичного розвитку. З іншого боку, кожне виконання є індивідуальним актом творчого прочитання, у якому проявляється професійна майстерність, інтонаційна культура, емоційно-сміслова глибина, стильова обізнаність і особистісне бачення музиканта. Саме тому доброчесність виконавця полягає в умінні поєднати свободу інтерпретації з відповідальністю перед автором, музичним матеріалом і слухачем.

У виконавській діяльності недоброчесність може мати різні прояви. Вона не завжди пов'язана лише з прямим привласненням чужого твору чи порушенням авторського права. Іноді вона виявляється у некоректному використанні готових аранжувань, фонограм, мінусовок, редакцій, виконавських версій, методичних напрацювань або цифрових матеріалів без зазначення їхнього походження. Недоброчесною може бути також ситуація, коли музикант подає запозичену виконавську концепцію як власну, не визнає внеску концертмейстера, аранжувальника чи інших учасників підготовки твору, перебільшує власну роль у колективному результаті або створює хибне уявлення про рівень самостійності виконаної роботи.

Особливого значення академічна доброчесність набуває в ансамблевому виконавстві. Ансамбль за своєю природою ґрунтується на взаємодії, слуховій чутливості, взаємній відповідальності, узгодженості художніх намірів і здатності кожного учасника співвідносити власну партію із загальною логікою звучання. У таких умовах творчий результат не може бути зведений до внеску лише одного виконавця, оскільки він виникає в процесі спільного інтонування, темпоритмічної узгодженості, динамічного балансу, артикуляційної єдності, тембрової взаємодії та спільного розуміння художньої концепції твору.

В ансамблевій діяльності важливою нормою доброчесності є коректне визнання внеску кожного учасника. Йдеться про солістів, керівника колективу, концертмейстера, диригента, аранжувальника, редактора партитури, учасників ансамблю, звукорежисера, педагога-консультанта та

інших осіб, залучених до створення або підготовки кінцевого художнього результату. У музичній практиці трапляються ситуації, коли публічна увага зосереджується переважно на одному виконавцеві, хоча реальне звучання твору є наслідком тривалої колективної роботи. З позицій академічної доброчесності така ситуація потребує етичної точності: прозорого представлення ролі всіх учасників творчого процесу й недопущення привласнення спільної праці окремою особою.

Питання авторства й внеску в ансамблевому музикуванні має особливо складний характер. Наприклад, у підготовці концертної програми можуть поєднуватися композиторська робота, виконавська інтерпретація, аранжування, редакторське опрацювання, педагогічні рекомендації, репетиційна взаємодія, сценічна концепція та звукорежисерське оформлення. Кожен із цих компонентів може впливати на кінцевий художній результат. Тому доброчесність у цьому контексті передбачає уникнення прямого привласнення чужої праці, а також точне розмежування власного та спільного внеску.

У колективній музичній діяльності особливо важливою є етика професійної комунікації. Ансамблеве виконання неможливе без взаємної поваги, відповідальності, дисципліни, відкритості до діалогу та здатності приймати спільні художні рішення. Недоброчесною може бути фальсифікація авторства, неетична поведінка в репетиційному процесі: ігнорування домовленостей, привласнення спільних ідей, знецінення внеску інших учасників, необґрунтоване домінування, маніпуляції результатами спільної роботи або некоректна презентація колективного здобутку як індивідуального досягнення.

У цьому аспекті виконавська та ансамблева діяльність безпосередньо пов'язана з фундаментальними цінностями академічної доброчесності – чесністю, довірою, справедливістю, повагою, відповідальністю та мужністю¹⁴. Чесність виявляється у правдивій презентації власного внеску; довіра – у відкритій і відповідальній взаємодії між учасниками колективу; справедливість – у коректному визнанні ролі кожного; повага – у ставленні до партнера як до рівноправного учасника творчого процесу; відповідальність – у готовності відповідати за якість спільного результату; мужність – у здатності визнавати помилки, приймати професійну критику й відмовлятися від недоброчесних практик.

Важливим аспектом академічної доброчесності у виконавській діяльності є коректна самопрезентація музиканта. У сучасному

¹⁴ International Center for Academic Integrity. The Fundamental Values of Academic Integrity. 3rd ed. Clemson, 2021. URL: <https://academicintegrity.org/aws/ICAL/pt/sp/fundamental>

професійному середовищі виконавець презентує себе через концертні виступи, а також через портфоліо, афіші, соціальні мережі, відеозаписи, конкурсні заявки, освітні платформи, професійні біографії та цифрові ресурси. У цьому контексті доброчесність означає достовірність поданої інформації про участь у проєктах, конкурси, нагороди, репертуар, авторство аранжувань, рівень самостійності підготовки твору та реальний внесок у колективні результати. Неправдиве або перебільшене представлення власних досягнень порушує довіру до музиканта й суперечить професійній етиці.

Окремо слід наголосити на доброчесності у використанні фонограм, мінусовок, цифрових супроводів і попередньо підготовлених аудіоматеріалів. У сучасній виконавській практиці такі ресурси можуть бути цілком допустимими, особливо в навчальній, концертній, дистанційній або студійній роботі. Однак їх використання має бути прозорим. Якщо фонограма, аранжування, електронний супровід або студійна обробка відіграють суттєву роль у художньому результаті, це потребує коректного зазначення. Приховування технічної чи творчої допомоги може створювати хибне уявлення про реальний рівень виконавської самостійності.

У виконавській та ансамблевій діяльності академічна доброчесність тісно пов'язана також із питанням авторського права і суміжних прав. Виконання, запис, поширення, публічне оприлюднення музичного твору, використання фонограм, обробок або аранжувань передбачає повагу до прав авторів, виконавців та інших суб'єктів творчої діяльності¹⁵. Це особливо важливо в умовах цифрового поширення музичного контенту, коли записи концертів, репетицій, конкурсних виступів або навчальних проєктів можуть швидко потрапляти у відкритий доступ. Доброчесність у такому випадку передбачає технічну можливість опублікувати матеріал, а також усвідомлення правомірності його використання.

Важливою складовою виконавської доброчесності є ставлення до конкурсної та фестивальної діяльності. Участь у конкурсах передбачає чесність у зазначенні вікової категорії, статусу учасника, авторства виконуваного твору, характеру супроводу, умов використання фонограми, самостійності виконання та відповідності поданих матеріалів вимогам конкурсу. Недоброчесними можуть бути підміна виконавця, використання невказаної технічної обробки запису, некоректне зазначення репертуару, подання чужого аранжування як власного або приховування колективного внеску в підготовку конкурсного матеріалу.

¹⁵ Про авторське право і суміжні права : Закон України від 01.12.2022 № 2811-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2811-20>

Окремий вимір становить академічна доброчесність у педагогічно-виконавській взаємодії. У музичній освіті викладач часто відіграє значну роль у формуванні інтерпретаційної концепції, доборі репертуару, роботі над технікою, стилем, образом, динамікою, артикуляцією та сценічною поведінкою. Водночас важливо, щоб педагогічна допомога не підміняла самостійну роботу здобувача. Доброчесне навчання передбачає поступове формування в майбутнього музиканта власної професійної позиції, здатності аргументувати виконавські рішення та усвідомлювати межу між педагогічною підтримкою і власним творчим внеском.

Для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» академічна доброчесність у виконавській діяльності має особливе значення, адже саме в період навчання формується не тільки фахова компетентність, а й модель професійної поведінки майбутнього музиканта. Виконавська підготовка передбачає щоденну роботу з музичним текстом, розвиток технічної майстерності, засвоєння репертуару, пошук індивідуального художнього прочитання та взаємодію з викладачем, концертмейстером, ансамблевими партнерами чи творчим колективом. У сучасних дослідженнях наголошується на важливості відповідального ставлення здобувачів до навчальних і творчих завдань, самостійності у виконанні роботи, поваги до авторства, коректного використання музичного матеріалу, етичності професійної взаємодії та усвідомлення наслідків порушення академічних норм¹⁶. За таких умов виконавська підготовка набуває ширшого змісту: вона охоплює технічний, художній і етичний виміри, сприяючи формуванню музиканта, здатного відповідально ставитися до власного творчого результату й чесно репрезентувати свій професійний внесок.

Не менш важливим є питання оцінювання виконавського та ансамблевого результату. На відміну від багатьох навчальних завдань із чітко визначеними правильними відповідями, музичне виконання має відкритий інтерпретаційний характер. Це створює ризик суб'єктивності, особистих уподобань або нерівного ставлення до учасників освітнього процесу. Саме тому академічна доброчесність у цій сфері передбачає прозорі критерії оцінювання, аргументованість професійного судження, однакові вимоги до учасників, повагу до різних виконавських позицій і недопущення фаворитизму, формалізму чи необ'єктивного оцінювання.

В ансамблевій діяльності критерії оцінювання мають враховувати індивідуальну технічну якість виконання та здатність до взаємодії: слухання партнера, узгодження темпу, динаміки, артикуляції, фразування,

¹⁶ Кифенко А. М., Сопова Д. О. Роль академічної доброчесності у навчанні студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання. 2023. № 2. С. 40–46. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-05](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-05)

балансу, сценічної поведінки та спільного розуміння художнього образу. Доброчесне оцінювання має бути спрямоване не на суб'єктивне порівняння виконавців, а на виявлення реальної якості їхньої професійної взаємодії й художньої відповідальності.

Таким чином, академічна доброчесність у виконавській та ансамблевій діяльності охоплює широкий спектр етичних питань: відповідальність перед авторським текстом, чесність у використанні музичних матеріалів, прозорість виконавського внеску, коректне визнання ролі партнерів, правомірне використання фонограм і цифрових ресурсів, достовірність професійної самопрезентації та справедливості оцінювання. У цьому вимірі доброчесність постає не як академічна вимога, а як необхідна умова професійної культури музиканта, якості ансамблевої взаємодії та довіри до результатів музично-виконавської діяльності.

5. Цифрові технології та штучний інтелект у музичному мистецтві: етичні межі використання

Сучасне музичне мистецтво дедалі активніше функціонує в цифровому середовищі. Це стосується як способів поширення музики, так і самого процесу її створення, редагування, виконання, збереження та презентації. Композитор, виконавець, аранжувальник, звукорежисер, педагог або студент-музикант сьогодні працює з аудіоредакторами, програмами нотного набору, цифровими робочими станціями, онлайн-платформами, електронними бібліотеками звуків, семплами, MIDI-технологіями¹⁷, цифровими архівами, сервісами для створення фонограм і системами штучного інтелекту. Ці інструменти значно розширюють можливості музичної творчості, але водночас ускладнюють питання авторства, оригінальності, самостійності творчого внеску та академічної доброчесності.

Цифровізація музичної діяльності змінила саму логіку роботи з матеріалом. Якщо раніше музичний текст, партитура, запис або аранжування здебільшого мали чіткіше окреслене джерело походження, то в цифровому середовищі матеріал часто циркулює у вигляді файлів, шаблонів, фрагментів, доріжок, пресетів, семплів, MIDI-заготовок, готових супроводів або редагованих записів. Така форма існування музики створює ілюзію її “вільності”, ніби все, що доступне для завантаження чи редагування, автоматично може бути використане без етичних і правових обмежень. Проте доступність цифрового ресурсу не скасовує авторського

¹⁷ MIDI 1.0 Detailed Specification / The MIDI Association. URL: <https://midi.org/midi-1-0-detailed-specification>

права, суміжних прав і необхідності чесного зазначення використаних матеріалів.

Особливої уваги потребує використання семплів. У сучасній музиці семпл може виконувати функцію ритмічної основи, тембрового елемента, фактурної деталі, звукового ефекту або впізнаваного фрагмента вже існуючого запису. У навчальній, композиторській чи студійній роботі семпли можуть бути корисним засобом пошуку звучання, моделювання фактури, створення електронного супроводу або експериментального звукового простору. Однак добросовісне використання семплу передбачає розуміння його походження, умов ліцензування та міри власного творчого внеску. Якщо семпл стає визначальним елементом музичного продукту, але його джерело приховується, виникають етична і правова проблеми.

Подібні питання виникають і під час використання MIDI-файлів. MIDI-технології дають змогу працювати не зі звуком у буквальному сенсі, а з цифровими параметрами музичної інформації: висотою, тривалістю, динамікою, тембровими налаштуваннями, артикуляцією, ритмічною організацією. Для музиканта це зручний інструмент створення партитур, аранжувань, навчальних матеріалів, фонограм, ескізів композиції або віртуального звучання ансамблю. Водночас готовий MIDI-файл може містити вже опрацьовану музичну структуру, аранжування або виконавську логіку. Тому важливо розмежовувати власноруч створений цифровий матеріал, технічно відредаговану заготовку та повністю запозичений ресурс. У професійному середовищі таке розмежування має не формальний, а принциповий характер, оскільки воно визначає реальний обсяг авторської праці.

У цифровому музичному середовищі змінюється і сприйняття оригінальності. Музичний матеріал може багаторазово копіюватися, скорочуватися, транспонуватися, реміксуватися, поєднуватися з іншими фрагментами, накладатися на нові звукові шари, оброблятися ефектами й поширюватися через відкриті платформи. З одного боку, це створює простір для експерименту й міжджанрового пошуку. З іншого – може розмивати межі між власним твором, обробкою, реміксом, кавером, адаптацією, навчальною вправою і копією. У таких умовах добросовісність полягає не в забороні використання цифрових засобів, а в усвідомленні того, що саме є власним творчим рішенням, а що походить із чужого матеріалу, цифрової бібліотеки чи алгоритмічної генерації.

Окремий пласт проблем пов'язаний із фонограмами, мінусовками та готовими супроводами. У навчальному процесі вони часто виконують допоміжну функцію, особливо тоді, коли немає можливості працювати з концертмейстером або ансамблем. У концертній чи конкурсній практиці

їх використання також може бути виправданим. Проте етична проблема виникає тоді, коли фонограма, студійна обробка або готове аранжування фактично визначають художній результат, але не зазначаються як використаний ресурс. У такому разі слухач, журі або педагог може отримати викривлене уявлення про реальний рівень самостійності виконавця, аранжувальника чи автора проєкту.

Не менш важливим є питання публікації музичного контенту в мережі. Записи концертів, репетицій, навчальних виступів, конкурсних відео, студійних проб або фрагментів занять швидко стають частиною цифрового простору. Їх можна поширити, завантажити, змонтувати, використати в іншому контексті або включити до нового проєкту. У цьому разі добросовісність передбачає повагу до автора твору і до виконавця, концертмейстера, звукорежисера, педагога, учасників ансамблю та інших осіб, чия праця зафіксована в записі. Законодавство про авторське право і суміжні права охоплює твори, виконання, фонограми та інші результати творчої діяльності¹⁸, тому публічне використання музичного матеріалу потребує правової й етичної уважності.

Використання штучного інтелекту ще більше ускладнює окреслені питання. Генеративні системи здатні створювати мелодичні фрагменти, гармонічні послідовності, ритмічні моделі, акомпанементи, звукові текстури, стилізовані композиції, варіанти аранжувань або цілі музичні фрагменти¹⁹. У творчій роботі вони можуть бути корисними як інструмент пошуку ідей, технічного моделювання, порівняння варіантів, створення ескізів, навчальних прикладів або експериментальних звукових рішень. Проте сама наявність такого інструменту не розв'язує питання авторства. Навпаки, вона робить його ще складнішим.

У музичній діяльності принципово важливо розрізняти використання штучного інтелекту як допоміжного засобу і підміну власної творчої роботи готовим цифровим результатом. Якщо музикант використовує ШІ для пошуку початкового матеріалу, але надалі самостійно добирає, змінює, редагує, інтерпретує, структурує й художньо осмислює результат, то цифровий інструмент виконує допоміжну функцію. Інша ситуація виникає тоді, коли згенерований матеріал без істотного опрацювання подається як власна композиція, аранжування, звуковий дизайн або творча концепція. У цьому разі постає питання не тільки про правовий статус такого продукту, а й про академічну чесність автора.

¹⁸ Про авторське право і суміжні права : Закон України від 01.12.2022 № 2811-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2811-20>

¹⁹ WIPO. Artificial Intelligence and Copyright. URL: <https://www.wipo.int/en/web/wipo-magazine/articles/artificial-intelligence-and-copyright-40141>

Поняття AI-generated music²⁰ у сучасних дослідженнях пов'язується з проблемами авторства, оригінальності, людської творчості та правової охорони музичних результатів, створених або підтриманих алгоритмічними системами. Особливість таких творів полягає в тому, що вони можуть мати зовнішні ознаки завершеного музичного продукту, але не завжди містять достатньо виразний людський творчий внесок. Через це виникає питання: хто є автором такого результату – користувач, розробник системи, власник платформи, особа, яка сформулювала запит, чи жоден із них у традиційному розумінні авторства?

У сучасному правовому й мистецькому дискурсі дедалі частіше наголошується на значенні людської творчості. Якщо результат повністю створений алгоритмом без істотного добору, редагування, композиційного мислення й художнього втручання людини, його авторський статус залишається проблемним. Натомість якщо людина використовує цифрову систему як інструмент, але приймає ключові художні рішення, вибудовує форму, добирає матеріал, змінює фактуру, працює з драматургією, тембром, інтонаційною логікою та виконавською реалізацією, тоді саме людський внесок може бути визначальним для кінцевого результату²¹.

Етична межа використання штучного інтелекту проходить не лише через факт застосування технології, а через спосіб її залучення. Одна справа – зазначити, що певний музичний фрагмент створено з використанням генеративної системи й надалі творчо опрацьовано автором. Інша – приховати цей факт і подати результат як повністю самостійну композиційну чи виконавську роботу. У першому випадку цифрова технологія стає частиною прозорого творчого процесу; у другому – виникає підміна авторського внеску технологічним результатом.

У навчальному середовищі це питання набуває особливої гостроти. Студент може використати цифровий інструмент для створення гармонізації, акомпанементу, аналізу твору, ескізу аранжування або навіть готової композиції. Якщо така робота подається без пояснення, яку саме частину виконано самостійно, а яку згенеровано або підготовлено за допомогою цифрової системи, викладач фактично не має змоги об'єктивно оцінити рівень знань, умінь і творчої самостійності здобувача. Саме тому рекомендації щодо використання штучного інтелекту в закладах вищої

²⁰ Bulayenko O., Quintais J. P., Gervais D. J., Poort J. AI Music Outputs: Challenges to the Copyright Legal Framework. 2022. URL: https://www.ivir.nl/publicaties/download/870626_D3.5-Final-report-on-the-impact-of-IA-authorship_formatted-1.pdf

²¹ WIPO Magazine. US Copyright Office on AI: Human Creativity Still Matters Legally. 2025. URL: <https://www.wipo.int/en/web/wipo-magazine/articles/us-copyright-office-on-ai-human-creativity-still-matters-legally-73696>

освіти акцентують на прозорості, критичній перевірці, відповідальності користувача та збереженні академічної самостійності²².

Проблема штучного інтелекту в музичному мистецтві не зводиться лише до заборони чи дозволу. Значно важливішим є формування культури використання таких інструментів. Музикант має розуміти, для чого саме він звертається до цифрової системи: для навчального аналізу, технічної допомоги, пошуку варіантів, створення чернетки, стилістичного експерименту чи отримання готового результату. Відповідь на це питання визначає і ступінь доброчесності, і характер авторського внеску. Без такого усвідомлення ШІ легко перетворюється з інструменту підтримки на спосіб прихованої підміни творчої праці.

Цифрові технології впливають також на професійну самопрезентацію музиканта. Сучасний виконавець або композитор презентує себе через відеоплатформи, соціальні мережі, онлайн-портфоліо, електронні конкурси, персональні сторінки, цифрові афіші, навчальні платформи. У таких умовах важливо чесно зазначати, хто є автором музики, хто створив аранжування, чи використовувалася фонограма, чи був запис студійно відредагований, чи застосовувалися цифрові інструменти для обробки голосу або інструментального звучання. Недоброчесною може бути створення хибного уявлення про власний виконавський або творчий рівень.

Окремо варто враховувати, що цифрові інструменти можуть не тільки створювати ризики, а й допомагати фіксувати авторство та забезпечувати прозорість творчого процесу. Електронні архіви, цифрові каталоги, нотні бази, репозитарії, хмарні сервіси, історія редагування файлів, платформи для спільної роботи над партитурами чи аудіопроєктами дають змогу відстежувати етапи створення музичного матеріалу. У колективних проєктах це може мати практичне значення, оскільки допомагає точніше визначати внесок композитора, аранжувальника, виконавця, звукорежисера, редактора або педагога-консультанта.

Не можна оминати й питання критичного ставлення до цифрового результату. Матеріал, створений або запропонований цифровою системою, може виглядати переконливо, але бути стилістично неточним, художньо поверховим, технічно незручним для виконання або позбавленим логіки музичного розвитку. У навчанні це особливо небезпечно, оскільки студент може прийняти згенерований результат як готове правильне рішення. У професійній творчості це може призвести до зниження якості музичного

²² Рекомендації щодо використання штучного інтелекту в закладах вищої освіти / Міністерство освіти і науки України. Київ, 2025. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/news/2025/04/24/shi-v-zakladakh-vyshchoi-osvity-24-04-2025.pdf>

мислення, коли замість роботи з інтонацією, формою, фактурою, тембром і драматургією митець обмежується вибором серед готових цифрових варіантів.

Доцільно розрізнати кілька способів використання цифрових технологій у музичному мистецтві. Перший – технічний, коли цифровий інструмент допомагає записати, оформити, змонтувати або відредагувати матеріал. Другий – навчально-аналітичний, коли технологія використовується для слухового аналізу, порівняння варіантів, роботи з партитурою чи формою. Третій – творчо-пошуковий, коли цифровий засіб стимулює появу ідей, але не замінює авторського мислення. Четвертий – підмінний, коли готовий цифровий результат видається за самостійну творчу роботу. Саме останній спосіб є найбільш проблемним з погляду академічної доброчесності.

Для музичного мистецтва важливо не протиставляти людину й технологію, а визначати етичні умови їхньої взаємодії. Цифровий інструмент може розширювати слухову уяву, допомагати в роботі з формою, давати змогу моделювати складні фактури, працювати з тембрами, створювати навчальні й творчі матеріали. Але він не має підмінити здатність музиканта мислити, слухати, аналізувати, інтерпретувати й відповідати за власний результат. Саме в цьому полягає головна етична межа використання цифрових технологій і штучного інтелекту в музичному мистецтві.

ВИСНОВКИ

Розгляд академічної доброчесності у сфері музичного мистецтва дає підстави стверджувати, що вона виходить за межі суто нормативного регулювання навчальної чи наукової діяльності. У музичному мистецтві доброчесність постає як важлива етична основа професійної культури музиканта, що охоплює відповідальне ставлення до авторства, музичного матеріалу, виконавської інтерпретації, колективної творчості, цифрових ресурсів і результатів власної діяльності. Її значення полягає у формуванні довіри до художнього результату, професійної репутації та якості музично-творчої комунікації.

У процесі аналізу встановлено, що проблема авторства в музичному мистецтві має багаторівневий характер. Вона стосується композиторського твору, аранжування, обробки, транскрипції, імпровізації, виконавської редакції, студійного звучання, концертної концепції та колективного творчого результату. Музичне мистецтво природно розвивається через діалог із традицією, стилістичне наслідування, цитування, переосмислення й творче запозичення. Водночас академічна доброчесність вимагає чіткого розмежування між доброчесним художнім використанням попереднього

досвіду й недоброчесним привласненням чужої творчої ідеї, музичного матеріалу або інтерпретаційного рішення.

Особливе місце в системі академічної доброчесності посідає музична інтерпретація. Вона є не механічним відтворенням нотного тексту, а формою відповідального художнього переосмислення, у якій поєднуються повага до авторського задуму, знання традиції, стильова обізнаність і власне виконавське бачення. Доброческа інтерпретація передбачає самостійне осмислення музичного твору, аргументованість виконавських рішень і відмову від прихованого копіювання чужої виконавської манери. Саме тому формування інтерпретаційної самостійності є важливою умовою професійного становлення музиканта.

Академічна доброчесність у виконавській та ансамблевій діяльності пов'язана з етикою професійної взаємодії. Ансамблеве музикування, хорове виконання, оркестрова практика, концертна й студійна робота передбачають внесок багатьох учасників, тому потребують прозорого визнання ролі кожного. У цьому контексті важливими є коректне зазначення авторства аранжувань, обробок, фонограм, виконавських редакцій, участі концертмейстера, диригента, звукорежисера, педагогічного керівника чи інших учасників творчого процесу. Недоброчесність у цій сфері може проявлятися не лише в прямому привласненні чужої праці, а й у некоректній самопрезентації, перебільшенні власного внеску або приховуванні колективного характеру результату.

Цифрові технології суттєво розширили можливості музичної творчості, але водночас ускладнили етичні межі використання музичного матеріалу. Семпли, MIDI-файли, цифрові партитури, фонограми, мінусовки, звукові бібліотеки, аудіоредактори й онлайн-платформи стали звичними інструментами музичної діяльності. Проте їх доступність не означає автоматичної свободи використання. Доброчесне застосування цифрових ресурсів передбачає розуміння їхнього походження, умов використання, авторського чи суміжного права, а також чесне розмежування власного творчого внеску й запозиченого матеріалу.

Використання штучного інтелекту в музичному мистецтві актуалізує нові питання авторства, оригінальності та професійної відповідальності. Генеративні системи можуть бути корисними для пошуку ідей, створення ескізів, моделювання фактури, гармонізації, звукового дизайну чи навчальних прикладів. Однак етична проблема виникає тоді, коли результат, створений або суттєво підтриманий цифровою системою, подається як повністю самостійний авторський продукт. Отже, визначальним є не сам факт використання ШІ, а прозорість його залучення, критичне осмислення отриманого матеріалу й наявність реального людського творчого внеску.

Таким чином, академічна доброчесність у музичному мистецтві є комплексним явищем, що поєднує правовий, етичний, виконавський, творчий і цифровий виміри. Вона передбачає повагу до авторства, відповідальність за інтерпретаційне рішення, чесність у роботі з музичним матеріалом, коректність у колективній діяльності та прозорість використання цифрових технологій. У сучасних умовах саме доброчесність стає однією з важливих ознак професійної зрілості музиканта, його здатності поєднувати творчу свободу з відповідальністю перед автором, традицією, партнерами, слухачем і власною професійною совістю.

АНОТАЦІЯ

У розділі розглянуто академічну доброчесність у музичному мистецтві як важливу етичну основу професійної культури музиканта. Акцентовано увагу на проблемах авторства, творчого результату, виконавської інтерпретації, ансамблевої взаємодії та відповідального використання цифрових технологій. Обґрунтовано, що в музичній сфері академічна доброчесність не обмежується дотриманням правил цитування чи запобіганням плагіату, а охоплює повагу до музичного матеріалу, чесність у презентації власного внеску, коректне використання аранжувань, обробок, фонограм, цифрових ресурсів і результатів, створених або підтриманих штучним інтелектом. Підкреслено значення доброчесності як умови професійної зрілості музиканта, збереження довіри до художнього результату та формування відповідальної музично-творчої комунікації.

Література

1. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII // База даних «Законодавство України» / Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2145-19> (дата звернення: 03.06.2026).
2. Про академічну доброчесність : Закон України від 18.12.2025 № 4742-IX // База даних «Законодавство України» / Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/4742-20> (дата звернення: 03.06.2026).
3. Про авторське право і суміжні права : Закон України від 01.12.2022 № 2811-IX // База даних «Законодавство України» / Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2811-20> (дата звернення: 15.06.2026).
4. Рекомендації щодо використання штучного інтелекту в закладах вищої освіти / Міністерство освіти і науки України. Київ, 2025. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/news/2025/04/24/shi-v-zakladakh-vyshchoi-osvity-24-04-2025.pdf> (дата звернення: 10.06.2026).
5. Кифенко А. М., Сопова Д. О. Роль академічної доброчесності у навчанні студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Мистецтво

в культурі сучасності: теорія та практика навчання. 2023. № 2. С. 40–46. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-05](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-05). URL: <https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts/index.php/journal/article/view/25> (дата звернення: 05.06.2026).

6. International Center for Academic Integrity. The Fundamental Values of Academic Integrity. 3rd ed. Clemson, 2021. URL: <https://academicintegrity.org/aww/ICAI/pt/sp/fundamental> (дата звернення: 09.06.2026).

7. Rahmatian A. The Musical Work in Copyright Law. GRUR International. 2024. Vol. 73, Issue 1. P. 18–33. DOI: <https://doi.org/10.1093/grurint/ikad105>. URL: <https://academic.oup.com/grurint/article/73/1/18/7324808> (дата звернення: 01.06.2026).

8. WIPO. Copyright. URL: <https://www.wipo.int/en/web/copyright> (дата звернення: 01.06.2026).

9. WIPO. Artificial Intelligence and Intellectual Property. URL: <https://www.wipo.int/en/web/frontier-technologies/artificial-intelligence/index> (дата звернення: 01.06.2026).

10. WIPO Magazine. US Copyright Office on AI: Human Creativity Still Matters Legally. 2025. URL: <https://www.wipo.int/en/web/wipo-magazine/articles/us-copyright-office-on-ai-human-creativity-still-matters-legally-73696> (дата звернення: 02.06.2026).

11. Bulayenko O., Quintais J. P., Gervais D. J., Poort J. AI Music Outputs: Challenges to the Copyright Legal Framework. reCreating Europe Report. 2022. 153 p. URL: https://www.ivir.nl/publicaties/download/870626_D3.5-Final-report-on-the-impact-of-IA-authorship_formatted-1.pdf (дата звернення: 02.06.2026).

12. Jacques S., Flynn M. Protecting Human Creativity in AI-Generated Music with the Introduction of an AI-Royalty Fund. GRUR International. 2024. Vol. 73, Issue 12. P. 1137–1149. DOI: <https://doi.org/10.1093/grurint/ikae134>. URL: <https://academic.oup.com/grurint/article/73/12/1137/7832810> (дата звернення: 03.06.2026).

Information about the author:

Ieremenko Olha Volodymyrivna

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Professor at the Musical Art Department

Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

87, Romenska Str., Sumy, 40002, Ukraine

МУЛЬТИМОДАЛЬНА СИСТЕМА ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Качуринець Л. В.

ВСТУП

Сфера виконавського мистецтва ХХІ століття переживає суттєві трансформації, пов'язані з переосмисленням традиційних моделей сценічної репрезентації та активізацією міжмистецьких взаємодій. У художній практиці дедалі виразніше простежується тенденція до синтезу різних виражальних систем, унаслідок чого музика, рух, простір, візуальна образність і тілесна експресія починають функціонувати як взаємопов'язані елементи єдиного художнього цілого. За таких умов музичний твір постає не лише звуковою формою, а багаторівневим комунікативним середовищем, у якому сенс формується через взаємодію кількох модусів художнього висловлювання.

Теоретичне осмислення мультимодальності значною мірою ми пов'язуємо з працями Гюнтера Кресса (Gunther Kress) та Тео ван Леейвена (Theo van Leeuwen)¹, які розглядали комунікацію як взаємодію різних знакових ресурсів: мовлення, жести, звуку, руху, зображення та простору. У межах соціально-семіотичного підходу мультимодальність трактується не як механічне поєднання кількох форм виразності, а як цілісна система смислотворення, у якій кожен модус виконує окрему комунікативну функцію². Саме тому сучасне виконавське мистецтво дедалі частіше осмислюють як полікомпонентний художній простір, де вокальне звучання взаємодіє з пластикою тіла, сценічним рухом, візуальною драматургією та емоційною експресією.

Виразно такі процеси виявляються в хоровому мистецтві. Академічна хорова традиція, що тривалий час ґрунтувалася на статичній концертній моделі, поступово трансформується в динамічну перформативну структуру. Сценічний рух, пластична композиція, просторове моделювання та візуальна організація дії дедалі частіше стають органічними складниками художньої концепції твору. Унаслідок цього тілесність перестає виконувати винятково допоміжну функцію та набуває ознак самостійного

¹ Kress G., Leeuwen T. *Multimodal Discourse*. Bloomsbury Academic, 2001. 142 p.

² Forceville C. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*: Gunther Kress. *Journal of Pragmatics*. 2011. № 43 (14). p. 3624–3626. DOI: 10.1016/j.pragma.2011.06.013

виражального ресурсу, здатного формувати додаткові смислові рівні сценічного образу. Рух у сучасному хорі постає не зовнішнім ефектом, а способом художнього мислення, що структурує музичний часопростір, посилює емоційний вплив і розширює межі виконавської виразності.

Актуальність руху в хоровому мистецтві корелює із загальними тенденціями так званого *performative turn* – перформативного повороту в культурі, у межах якого художній твір осмислюють як процес сценічної присутності, взаємодії та співпереживання. У центрі уваги опиняється сам акт переживання мистецтва в просторі комунікації між виконавцем і глядачем. У цьому контексті особливого значення набувають дослідження *embodied cognition* – теорії втіленого пізнання, відповідно до якої художнє сприйняття та виконавська практика безпосередньо пов'язані з тілесним досвідом людини. Так, Марк Джонсон (Mark Johnson) обґрунтовує зв'язок художнього мислення з тілесними схемами переживання руху та простору³, Шон Галлахер (Shaun Gallagher) акцентує увагу на ролі тіла як основи когнітивних процесів у виконавській діяльності⁴, а Девід Еліот та Маріса Сільверман (David Elliott & Marisa Silverman) розглядають музичне виконавство як форму *embodied action* – втіленої дії, нерозривно пов'язаної з рухом, диханням і ритмічною взаємодією виконавців⁵.

Важливе значення для осмислення перформативності має концепція Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte). Дослідниця розглядає виконавця не лише як носія художнього тексту чи сценічної ролі, а насамперед як живу тілесну присутність, здатну формувати сенс у процесі безпосередньої взаємодії з аудиторією. Особливого значення в цьому контексті набуває поняття *phenomenal body* – феноменального тіла, яке постає активним енергетичним центром сценічної дії та визначає емоційний і комунікативний потенціал перформативної події⁶.

Вищезазначені підходи дають підстави розглядати хорове мистецтво XXI століття як складну мультимодальну систему, у якій вокальне звучання, рух, пластична експресія та сценічна присутність функціонують як взаємопов'язані компоненти цілісного художнього висловлювання. Водночас в українському мистецтвознавстві проблема взаємодії руху та хорового виконавства досі не набула комплексного теоретичного осмислення. Це актуалізує потребу введення поняття «сценічно-хорова

³ Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago : University of Chicago Press, 2007. 328 p.

⁴ Gallagher S. *Performance/Art: The Venetian Lectures* / ed. by C. V. Sánchez. Milan : Mimesis International, 2021. 160 p.

⁵ Elliott D, Silverman M. *Music Matters: A Philosophy of Music Education*. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2014. 568 p.

⁶ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 46-82.

мультимодальність», що дозволяє розглядати сучасне хорове виконавство як синтетичний художньо-комунікативний феномен, сформований унаслідок взаємодії вокального, пластичного та візуального модусів сценічної виразності.

1. Теоретичні засади мультимодальності в сучасному мистецькому дискурсі

Упродовж тривалого часу європейська гуманітарна традиція розглядала слово як головний інструмент смислотворення та основний носій культурної інформації. Класичні лінгвістичні моделі комунікації ґрунтувалися на уявленні про текст як центральну форму організації художнього й соціального досвіду. Відповідно до такої моделі мистецтво сприймали передусім як систему знаків, що підлягає «прочитанню», а процес художньої рецепції ототожнювали з інтерпретацією вербального повідомлення. Навіть у тих випадках, коли предметом аналізу ставали музика, театр або живопис, методологічний апарат здебільшого залишався текстоцентричним, оскільки будь-яке художнє явище прагнули осмислити через категорії мови, наративу або символічної структури.

Однак уже в другій половині ХХ століття подібна модель почала втрачати універсальність. Стрімкий розвиток медіакультури, кінематографу, телебачення, реклами та цифрового середовища істотно змінив сам характер сприйняття інформації. Людина дедалі рідше взаємодіяла лише з лінійним текстом, натомість опинялася в просторі одночасної дії кількох комунікативних потоків: звуку, зображення, руху, кольору, ритму, просторової організації та тілесної експресії. Особливо виразно ця тенденція виявилася у сфері мистецтва, де сценічна дія почала функціонувати не лише як репрезентація певного сюжету, а як багаторівнева система взаємодії різних способів художнього впливу.

Показовим у цьому контексті став розвиток кінематографу, який фактично зруйнував межу між візуальним і пластичним способами комунікації. У творчості Чарлі Чапліна (Charlie Chaplin) художній зміст формувався не стільки через вербальний текст, скільки через синхронну взаємодію руху, міміки, жести, ритму, музичного супроводу та просторової композиції кадру. Невербальна експресія у фільмах кіноактора перетворювалася на самостійний спосіб художньої комунікації, здатний передавати психологічний стан персонажа, драматургічну напругу та соціальний конфлікт навіть за мінімальної вербалізації. Саме такі мистецькі практики продемонстрували, що сенс у сучасній культурі виникає не всередині окремого виражального засобу, а в процесі взаємодії кількох семіотичних ресурсів.

Передумови подібного переосмислення простежуються в працях представників Празького лінгвістичного гуртка (Prague Linguistic Circle), які в 1930–1940-х роках поширили методи лінгвістики на сферу театру, фольклору та образотворчого мистецтва. Ян Мукаржовський (Jan Mukařovský), Роман Якобсон (Roman Jakobson), Їржі Вельтруський (Jiří Veltrusky) звертали увагу на те, що художній твір функціонує як складна система взаємодії різних знакових структур.

Згодом ці ідеї були розвинуті в межах французької семіотичної традиції, зокрема в працях Жан-Клод Коке (Jean-Claude Coquet), Жозефа Курте (Joseph Courtés), Еріка Ландовскі (Eric Landowski), Ролана Барта (Roland Barthes). Останній одним із перших звернув увагу на взаємодію тексту та візуального образу в масовій культурі⁷. Аналізуючи фотографію, рекламу та кінематограф, дослідник розглядав художню комунікацію як багаторівневу систему знаків, у якій вербальні та невербальні елементи формують цілісний механізм смислотворення.

Проте появу мультимодальності та її цілісне теоретичне осмислення насамперед пов'язують із працями Гюнтера Кресса та Тео ван Леейвена (Gunther Kress & Theo van Leeuwen) – представників соціально-семіотичного напрямку, які звернули увагу на те, що сучасна культура дедалі менше залежить від лінійного тексту. Дослідники доводять, що комунікація в сучасній культурі функціонує як взаємодія різних семіотичних ресурсів: мовлення, зображення, звуку, жесту, кольору, просторової організації та руху. У своїй праці автори наголошують: «The term ‘multimodality’ designates a phenomenon rather than a theory or method – the phenomenon in texts and communicative events whereby a variety of ‘semiotic modes’ (means of expression) are integrated into a unified whole»⁸ (переклад автора: «Термін “мультимодальність” позначає радше явище, ніж теорію чи метод – явище, у межах якого різноманітні семіотичні модуси (засоби вираження) інтегруються в єдине ціле»). Таким чином, мультимодальність трактують як спосіб організації комунікації, у межах якого різні модуси взаємодіють у процесі формування єдиного художнього сенсу.

Отже, поява мультимодального підходу зумовлена не лише розвитком нових медіа, а й глибинними трансформаціями сучасної культури. У цьому полі формується напрям соціальної семіотики. Учені Г. Кресс та Т. Леейвен розглядають соціальну семіотику як дослідження матеріальних ресурсів мультимодальної комунікації та способів їхнього використання

⁷ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis* // *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 107.

⁸ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis* // *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 107.

в процесі художнього й соціального вираження: «... 1) the material resources we use in multimodal communication, and 2) the way we use these resources for purposes of communication and expression»⁹ (переклад автора: «... 1) як вивчення матеріальних ресурсів, які ми використовуємо в мультимодальній комунікації, та 2) спосіб, яким ми використовуємо ці ресурси для цілей комунікації та вираження»). Звук, жест, рух, міміка, простір, колір і візуальну композицію розглядають як самостійні носії сенсу, кожен із яких має власний комунікативний потенціал.

Представники соціально-семіотичного напрямку наголошують, що різні модуси мають неоднаковий комунікативний потенціал. Звукові ресурси здатні формувати емоційну динаміку та ритмічний вплив, водночас візуальні модуси точніше передають просторову організацію та пластичну структуру художнього образу. Саме тому один і той самий зміст набуває різних смислових відтінків залежно від способу його художньої реалізації. Як зазначають Г. Кресс і Т. Леейвен, мультимодальний аналіз покликаний досліджувати: «the different communicative potentials of different modes»¹⁰ (переклад автора: «відмінні комунікативні потенціали різних модусів»), оскільки кожен семіотичний ресурс по-різному організовує художній сенс.

У мультимодальній теорії важливим є також розмежування понять «модус» і «медіум». Якщо модус визначає спосіб створення та передачі сенсу (звук, рух, жест, простір або візуальний образ), то медіум розглядають як матеріальне середовище реалізації художньої комунікації. Представники соціально-семіотичного напрямку наголошують, що медіа: «rely on cultural connotation and experiential metaphor to make meaning»¹¹ (переклад автора: «покладаються на культурну конотацію та емпіричні метафори для надання значення»). Подібне трактування дозволяє розглядати художню комунікацію не лише як передачу інформації, а як процес формування емоційного та культурного досвіду через взаємодію тілесності, руху, простору та звукової експресії.

Теоретичне осмислення мультимодальності в сучасному мистецтвознавстві безпосередньо пов'язане з проблемою художньої комунікації, у межах якої мистецький твір розглядають не як замкнену структуру зі сталим значенням, а як динамічну систему взаємодії автора, виконавця та глядача. У другій половині XX століття зарубіжна теоретична

⁹ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis // Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 109.

¹⁰ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis // Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 110.

¹¹ Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis // Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 110.

думка поступово відходить від уявлення щодо мистецтва як завершеного об'єкта інтерпретації та дедалі більше звертається до процесуальної природи художнього смислотворення.

Одним із перших подібний підхід сформулював Умберто Еко (Umberto Eco) який у праці «Opera aperta» («Відкритий твір») запропонував концепцію твору як відкритої комунікативної структури¹². Дослідник наголошував, що художній твір не містить остаточно зафіксованого значення, а передбачає множинність інтерпретацій, унаслідок чого глядач або слухач стає активним співучасником процесу смислотворення. Трактуювання принципово змінило підходи до аналізу сучасного мистецтва, оскільки художню комунікацію почали розглядати як складний процес взаємодії різних семіотичних модусів, що активізуються в момент сприйняття.

У такому контексті сценічна дія постає не лише як репрезентація певного змісту, а як процес безперервного продукування значень через взаємодію звуку, руху, простору, жести, пластики та візуальної композиції. Відповідно, мультимодальність у сучасному виконавському мистецтві тісно пов'язана з відкритістю художньої структури, де кожен модус не дублює інший, а формує окремий рівень сценічного висловлювання.

Вагоме значення для осмислення художньої рецепції має також концепція П'єра Бурдьє (Pierre Bourdieu), який розглядав сприйняття мистецтва як процес декодування культурних кодів. На думку дослідника, художня комунікація можлива лише за умови наявності в споживача відповідної культурної компетентності, що дозволяє розпізнавати приховані механізми художнього смислотворення. У своїй праці зазначає: «A work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded»¹³ («Твір мистецтва має сенс та інтерес лише для того, хто володіє культурною компетентністю, тобто кодом, за допомогою якого цей твір закодовано» – переклад автора).

У цьому контексті мистецьке сприйняття постає складним інтелектуально-культурним процесом інтерпретації. П. Бурдьє прямо порівнює сприйняття мистецтва з актом «розшифрування» та «декодування», наголошуючи, що здатність «бачити» художній твір безпосередньо залежить від рівня культурного досвіду споживача. За відсутності відповідного художнього коду глядач губиться в хаосі звуків, ритмів, кольорів та ліній.

¹² Eco U. *The Open Work* / trans. by A. Cancogni. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1989. p. 44–83.

¹³ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 2.

Подібне трактування є особливо важливим для сучасного перформативного мистецтва, де сенс формується не лише через сюжет, а через взаємодію пластичних, аудіальних і візуальних модусів. Аналізуючи специфіку художньої рецепції, П. Бурдьє розмежовує «народну естетику» та «чистий погляд». Якщо перша тяжіє до безпосереднього емоційного залучення та очікує від мистецтва прямої зрозумілої функції, то другий тип сприйняття ґрунтується на здатності аналізувати форму як самостійну художню цінність. Унаслідок цього сучасні перформативні практики дедалі частіше орієнтуються на складну організацію сценічної форми, де рух, простір, тілесність і звук стають автономними носіями художнього значення.

У контексті сучасної виконавської культури особливого значення набуває концепція П. Бурдьє щодо «*ontological promotion akin to a transubstantiation*» («онтологічне підвищення, подібне до трансубстанціації» [освячення])¹⁴, відповідно до якої мистецький простір здатний трансформувати повсякденні рухи, жести або звукові елементи у високозначущі художні знаки. Подібна трансформація відбувається завдяки тому, що, за словами дослідника, у мистецтві утверджується: «*the primacy of forms over function, of manner over matter*»¹⁵ («перевага форми над функцією, манери над матерією» – переклад автора). У такому випадку глядачеві потрібно сприймати не лише безпосередній зміст сценічної дії, а й сам спосіб художньої організації матеріалу. Зрештою, у процесі художньої комунікації, як зазначає П'єр Бурдьє, «*taste classifies, and it classifies the classifier*»¹⁶ (переклад автора: «смак класифікує, і він класифікує того, хто класифікує») Отже, спосіб сприйняття мистецтва безпосередньо пов'язаний із рівнем культурної компетентності, системою естетичних орієнтирів і здатністю споживача взаємодіяти з багаторівневою структурою художнього твору.

Одним із ключових етапів переосмислення художньої комунікації в другій половині XX століття стало формування рецептивної естетики, представники якої змістили увагу з художнього твору як завершеного об'єкта на процес його сприйняття. У межах цього підходу мистецтво почали осмислювати як динамічну систему взаємодії між твором і споживачем. Особливого значення подібне трактування набуває у сфері сучасного виконавського мистецтва, де художній сенс формується не

¹⁴ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 7.

¹⁵ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 6.

¹⁶ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 6.

лише через текст чи музичний матеріал, а й у процесі безпосереднього емоційного, тілесного та візуального переживання сценічної дії.

Вагомий внесок у розвиток рецептивної естетики здійснив Ганс Яусс (Hans Jauss), який запропонував концепцію «горизонту сподівань». Дослідник наголошував, що художній твір ніколи не сприймається в «смысловому вакуумі», оскільки споживач завжди входить у простір мистецтва з певним культурним досвідом, системою естетичних орієнтирів та попередніх уявлень. Тож процес художньої рецепції значною мірою залежить від історично сформованих моделей сприйняття.

На думку Г. Яусса, «a literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its audience to a very specific kind of reception by announcements, overt and covert signals, familiar characteristics»¹⁷ (переклад автора: «Літературний твір, навіть коли він здається абсолютно новим, не постає як щось цілковито нове в інформаційному вакуумі. Навпаки, він налаштовує свою аудиторію на цілком конкретний тип сприйняття за допомогою анонсів, явних і прихованих сигналів, знайомих характеристик»).

Подібне трактування принципово змінює розуміння художньої комунікації, оскільки споживач перестає бути пасивним спостерігачем і стає активним учасником процесу смислотворення. На думку дослідника, художня цінність твору визначається не лише його внутрішньою структурою, а й здатністю змінювати або руйнувати звичний «горизонт сподівань» аудиторії.

Подальший розвиток рецептивної естетики пов'язаний із працями Вольфганга Ізера (Wolfgang Iser) який зосередив увагу на самому механізмі художньої рецепції. В. Ізер досліджував процес взаємодії між твором і споживачем безпосередньо в момент художнього переживання. Дослідник розглядав мистецький твір як «динамічну подію», що реалізується лише в процесі рецепції.

Центральним поняттям концепції В. Ізера стають так звані «порожнечі», або зони невизначеності, які споживач змушений заповнювати власною уявою. Саме завдяки цій відкритості структура художнього твору активізує процес співтворення сенсу. На думку дослідника, мистецтво функціонує через «stimuli for acts of ideation»¹⁸ («стимули для актів ідеєтворення»), що спонукають глядача або слухача самостійно формувати внутрішні зв'язки між окремими елементами художньої структури.

¹⁷ Jauss H. *Toward an Aesthetic of Reception* / trans. by T. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. p. 22.

¹⁸ Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. p. 76.

На основі соціально-семіотичної теорії Гюнтера Кресса та Тео ван Леейвена, концепції «відкритого твору» Умберто Еко, теорії художньої рецепції Ганса Яусса та Вольфганга Ізера, *мультимодальність у сучасному виконавському мистецтві, на нашу думку, доцільно розглядати як спосіб організації художньої комунікації, заснований на синхронній взаємодії різних семіотичних модусів: звуку, руху, жести, простору, візуального образу та тілесної експресії, у процесі формування цілісного сценічного смислу. На відміну від традиційної комунікації, мультимодальна система передбачає одночасне функціонування кількох виражальних ресурсів, кожен із яких не дублює інший, а виконує окрему смислотворчу функцію.*

Дискусійними залишаються питання ієрархії модусів у передачі художнього твору, меж між домінантними та допоміжними засобами виразності, а також проблема автономності окремих семіотичних ресурсів. Частина дослідників розглядає мультимодальність переважно як аналітичний метод дослідження комунікації, водночас інші трактують її як фундаментальний принцип організації сучасної культури та мистецтва. У зв'язку з цим мультимодальний підхід залишається відкритою теоретичною системою, що продовжує активно розвиватися в межах культурології, медіастудій, театрознавства, музикознавства та перформативних студій.

Поняття мультимодальності не є тотожним синтезу мистецтв, хоча між ними існує безпосередній взаємозв'язок. Якщо синтез мистецтв передбачає взаємодію різних видів художньої творчості: музики, театру, хореографії, образотворчого мистецтва, то мультимодальність акцентує увагу насамперед на механізмах одночасного функціонування різних способів смислотворення у межах єдиного художнього процесу.

Таким чином, мультимодальність у сучасному виконавському мистецтві доцільно розглядати не лише як наслідок міжмистецького синтезу, а як окремий принцип організації сценічної комунікації, у межах якого звук, рух, простір, тілесна експресія та візуальна драматургія функціонують як взаємопов'язані модуси художнього смислотворення.

У сучасних хорових практиках подібна взаємодія виявляється особливо виразно, оскільки музичне звучання дедалі частіше поєднується з пластикою руху, сценічною композицією та перформативною присутністю виконавця. Унаслідок цього хор функціонує не лише як вокальна форма, а як мультимодальний простір сценічної комунікації, де художній сенс виникає в процесі взаємодії аудіальних, пластичних і візуальних модусів. Саме такий підхід відкриває можливість осмислення сценічно-хорової мультимодальності як новітнього феномена сучасної виконавської культури.

2. Сценічно-хорова мультимодальність як форма сучасної сценічної комунікації

Сучасна сценічна культура дедалі виразніше демонструє відхід від традиційної моделі мистецького твору як завершеного й статичного об'єкта. У мистецтві XX–XXI століть художня подія починає функціонувати як процес багаторівневої взаємодії багатьох складників і процесів. Особливо виразно ці трансформації виявилися у сфері хорового мистецтва, яке впродовж тривалого часу залишалося одним із найбільш консервативних сегментів академічної виконавської культури.

Класична хорова модель XIX–XX століть ґрунтувалася передусім на вокалоцентричному принципі організації виконавства. Основна увага зосереджувалася на ансамблевій точності, строї, тембровій збалансованості та акустичній чистоті звучання, водночас тілесна присутність виконавця залишалася максимально нейтралізованою. Просторова структура хору тяжіла до статичності: співак функціонував як елемент єдиної акустичної системи, а будь-який надлишковий рух сприймався як загроза ансамблевій дисципліні та художній цілісності виконання. Унаслідок цього тіло хориста фактично звелося до ролі «інструмента звуковидобування», а візуальний складник виконавства залишався периферійною.

Проте подібна модель поступово почала втрачати універсальність. Формування медіасередовища, розвиток кінематографу, перформативного мистецтва, *contemporary dance*, візуального театру та цифрових технологій суттєво змінили механізми художнього сприйняття. Сучасний глядач дедалі рідше взаємодіє з мистецтвом винятково через аудіальний або текстовий канал; натомість художній досвід формується через одночасну дію кількох сенсорних систем. Зважаючи на це, сценічне мистецтво поступово переходить від логіки «відтворення твору» до логіки створення події.

У цьому контексті трансформація хорового виконавства постає не випадковою тенденцією, а закономірним наслідком загального *performative turn* (перформативного повороту) у сучасній культурі. На думку німецької професорки театрознавства Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte), сучасне мистецтво дедалі більше зміщується від репрезентації до перформативності¹⁹, де визначального значення набуває не лише художній результат, а сама присутність виконавця, його тілесність та енергетична взаємодія з аудиторією. Дослідниця наголошує, що звук у перформативному просторі функціонує не ізольовано, а як фізичний чинник впливу на людське тіло, де він (звук): «impart a sense of space <...>

¹⁹ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. 240 p.

penetrate the body and often trigger physiological and affective reactions»²⁰ (переклад автора: «надає відчуття простору <...> проникає у тіло і часто викликає фізіологічні та афективні реакції»).

Подібне трактування принципово змінює спосіб осмислення хорового мистецтва. Хор перестає бути винятково акустичною структурою й починає функціонувати як складна мультимодальна система, у межах якої художній сенс виникає через взаємодію вокального звучання, пластики руху, сценічної геометрії, тілесної експресії та просторової драматургії.

Водночас витоки цієї взаємодії мають значно глибше історичне коріння. Ще антична культура демонструвала нерозривний зв'язок між співом, рухом і просторовою організацією колективної дії. Концепт «триєдиної хореї» засвідчує, що в давньогрецькому мистецтві музика, поезія й танець функціонували як єдина синкретична система. Показово, що сама етимологія слова «хорос» пов'язана не лише зі співом, а й із колективною пластичною дією²¹.

Сергій Вавришук, розкриваючи амбівалентну семантику поняття «хорос», зазначає, що первісно цим терміном маркувався простір для пластичної дії: «вирівняне та ясно окреслене місце для танців» (за гомерівським епосом) або центральна площа античного міста²². Іншим значенням «хоросу» є специфічний художній комплекс, синонімічний автентичному поняттю «хоровод», сутнісною ознакою якого є нерозривне дифузне поєднання виразних засобів поезії, музики та спільного руху²³. Таким чином, хорова культура в генезі була не лише акустичним, а й тілесно-просторовим феноменом.

Подальша еволюція цього взаємозв'язку особливо виразно виявилася у феномені хейрономії. Після поступового витіснення колективної пластики з літургійного простору рухова природа музичного мислення не зникла, а трансформувалася в систему локалізованого диригентського жесту. Хейрономія фактично стала першим досвідом просторово-кінетичного моделювання звуку: мелодична лінія, ритм і агогіка передавалися через траєкторію руху руки. Унаслідок цього музичне мислення від самого початку виявлялося глибоко кінестетичним за природою.

²⁰ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 120.

²¹ Пономаренко Ю. В. Артизація культурних практик як феномен сучасної культури : дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київський національний університет культури і мистецтв. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 54.

²² Вавришук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. С. 18.

²³ Вавришук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. С. 19.

Особливого значення тілесний вимір музичного виконавства набуває на межі XIX–XX століть у педагогічних системах Еміля Жака-Далькроза та Карла Орфа (Emile Jaques-Dalcroze, Carl Orff). Система ритмопластичного виховання (евритміка) Е. Жака-Далькроза ґрунтувалася на принципі, відповідно до якого людське тіло є природним провідником музичного часу. Через рух, крок, ритмічне напруження та розслаблення м'язів, музичні структури (метр, ритм, темп, мелодію, гармонію, лад, фразу) переводилися у сферу соматичного переживання²⁴. К. Орф, своєю чергою, інтегрував у музичну практику систему «звукових жестів», де плескання руками, тупання або клацання пальцями ставали органічною частиною музичної тканини²⁵. У цих концепціях тіло вперше постає не як зовнішній додаток до музики, а як активний медіум музичного мислення.

Упродовж XIX–XX століть академічне хорове виконавство сформувало стійку канонічну модель, у межах якої визначальними залишалися вокальна дисципліна, ансамблева точність та акустична однорідність звучання. Просторова організація хору підпорядковувалася принципу статичності: співаки розташовувалися на станках відповідно до партійної структури, сценічна поведінка максимально регламентувалася, а будь-яка надмірна тілесна активність сприймалася як потенційна загроза ансамблевій злагодженості. Не менш показовим елементом цієї моделі був і суворий академічний дрес-код (фрак або довга концертна сукня), що підкреслював деперсоналізацію виконавця та його підпорядкованість колективному звучанню. Унаслідок цього хор функціонував насамперед як акустична структура, де візуальна присутність виконавця залишалася вторинною щодо музичного результату.

Проте вже у другій половині XX – на початку XXI століть подібна модель починає дедалі виразніше демонструвати ознаки кризи. Формування медіакультури, розвиток кінематографу, телебачення, реклами та цифрового середовища суттєво змінили механізми художнього сприйняття. Сучасний глядач, вихований у просторі «кліпової» візуальної культури, очікував від мистецтва не лише акустичної досконалості, а комплексного емоційно-сенсорного переживання. За таких умов статичний академічний хор дедалі частіше почав сприйматися як форма, відірвана від новітніх способів сценічної комунікації. Саме ця культурна трансформація зумовила активний пошук нових моделей взаємодії між виконавцем і аудиторією та фактично стала поштовхом до переосмислення самої природи хорового мистецтва.

²⁴ Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1921. 334 p.

²⁵ Shamrock M. Orff-Schulwerk: An Integrated Method. *Music Educators Journal*. 1997. № 83 (6). p. 41–44.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття ці процеси особливо виразно виявилися у феномені хорового театру²⁶, який акумулював тенденції театралізації, перформативності та мультимодальної організації сценічної дії. У цьому просторі традиційна статичність академічного виконавства поступово поступається місцем мобільній сценічній структурі, де переміщення виконавців, зміна мізансцен, пластична динаміка та просторові трансформації стають органічною частиною музичної драматургії²⁷. Рух у такій системі більше не функціонує як декоративне оформлення концерту чи зовнішня ілюстрація музики. Навпаки, він інтегрується у внутрішню логіку звукотворення, безпосередньо впливаючи на акустичний баланс, просторову локалізацію голосів та енергетичну взаємодію між виконавцями.

Унаслідок цього змінюється й сама природа хорової партитури. Її архітектоніка починає реалізовуватися не лише в акустичному, а й у просторово-візуальному вимірі. Зміна геометрії сценічного розташування, пластичні перегруповування колективу, динаміка рухових векторів або тілесна синхронізація хористів формують додатковий рівень художнього сенсу, який неможливо звести винятково до музичного тексту та точного звучання. Як наслідок, сучасний хоровий театр поступово ліквідує традиційну межу між слуховим і соматичним сприйняттям, перетворюючи хорове виконавство на складну багаторівневу полімодальну систему.

Подібне переосмислення сценічної природи хору безпосередньо корелює з концепцією Е. Фішер-Ліхте, яка розглядає театр як єдність візуального та акустичного простору. Дослідниця наголошує: «It is a visual and an aural space»²⁸ (переклад автора: «Це візуальний та слуховий простір»). У такий спосіб театрознавиця фактично руйнує європейську традицію трактування театру винятково як текстоцентричної форми мистецтва. Обґрунтовуючи цю позицію, вона звертається до першовитоків театральної культури – давньогрецької трагедії, де декламація органічно поєднувалася зі співом, музикою, ритмом і колективною пластичною дією хору²⁹. Таким чином, театральний простір від самого початку формувався не лише через слово, а через взаємодію звуку, руху та тілесної присутності.

²⁶ Вавришук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. с. 36.

²⁷ Вавришук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. с. 38.

²⁸ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 120.

²⁹ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 121.

Підсумовуючи цей історичний екскурс, констатуємо, що слуховий простір театру ніколи не обмежувався винятково мовленням або відтворенням тексту. Його структуру завжди формували спів, музика, сміх, плач, ридання та широкий спектр інших антропогенних звуків, чий афективний потенціал безпосередньо залежав від фізичної присутності виконавця. Особливого значення в цьому процесі набуває музика як драматургійний чинник сценічної дії. Показовою в цьому контексті є думка німецького композитора та теоретика Йоганна Шайбе (Johann Scheibe), який визначав функцію музики як здатність: «...to seamlessly guide the audience from one emotional state to the next»³⁰ (переклад автора: «...безперешкодно вести глядачів від одного акту емоцій до наступного»). Подібне трактування суттєво змінює саме розуміння сценічної дії, оскільки музика починає функціонувати як механізм організації емоційної динаміки та внутрішньої драматургії художнього простору.

У сучасному хоровому театрі ця думка набуває принципово нового художнього масштабу. Вокальне звучання, рух, сценічний простір, світлова драматургія, пластична взаємодія та тілесна експресія починають функціонувати як взаємозалежні елементи єдиної комунікативної системи. У такий спосіб хор перестає бути лише акустично організованим колективом і перетворюється на складну сценічну подію, у межах якої художній сенс виникає через синхронну взаємодію аудіальних, пластичних і візуальних модусів. Водночас не повинна втрачатися й точна інтонація та гармонічний ансамбль.

Саме тому сучасні хорові практики дедалі активніше виходять за межі традиційної концертної форми та тяжіють до театралізації й сценізації виконавства. Простір хору більше не функціонує як статична акустична конструкція; він трансформується в динамічну систему сценічної взаємодії, де зміна мізансцен, пластичні перегруповування, тілесна мобільність виконавців, світлова драматургія та медіатехнології формують новий тип художньої організації сценічної дії.

У цьому контексті особливого значення набуває поняття *сценічно-хорової мультимодальності*. У межах цього дослідження ми пропонуємо його трактування як *специфічний принцип організації сучасного хорового перформансу, заснований на синхронній взаємодії вокального звучання, пластики руху, сценічного простору, тілесної експресії та візуальної драматургії в процесі формування цілісного художнього сенсу. На відміну від традиційної моделі, у якій рух виконував переважно ілюстративну або*

³⁰ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 121.

декоративну функцію, сценічно-хорова мультимодальність передбачає рівноправне функціонування всіх зазначених модусів.

Структурно ця система функціонує через взаємодію чотирьох основних модусів:

- аудіального (вокальне звучання, тембр, ритм, інтонація);
- пластично-кінетичного (рух, жест, тілесна динаміка);
- просторово-візуального (мізансцена, світло, сценічна геометрія);
- соматично-афективного (енергетична присутність, тілесний

резонанс, емоційний вплив).

Саме синхронна взаємодія цих модусів формує новий тип сценічної комунікації, у межах якого художній образ виникає не всередині окремого елементу, а в процесі їхнього одночасного функціонування. Унаслідок цього сучасний хор починає функціонувати як мультимодальна система художнього смислотворення. У практичній площині подібна модель реалізується через процес сценізації або театралізації хорового мистецтва – глибоку інтеграцію принципів театральної драматургії в структуру хорового виконання. Просторово-візуальну матеріалізацію хорового твору ми фіксуємо на кількох взаємопов'язаних складниках.

Архітектурно-просторовий елемент передбачає подолання традиційного розуміння сцени як стабільного та фіксованого «контейнера»³¹ для виконавства. Сучасний хоровий перформанс дедалі частіше виходить за межі академічної сцени та освоює альтернативні площадки: вокзали, фабричні приміщення, галереї, урбаністичні локації або відкритий міський простір. У таких умовах змінюється сама природа взаємодії між виконавцем і глядачем: хор більше не існує на дистанції від аудиторії, а інтегрується в спільний просторовий досвід співприсутності. Саме тому сценічний простір починає функціонувати як динамічна перформативна структура, здатна постійно трансформуватися.

Показовою в цьому контексті є думка Е. Фішера-Ліхте: «Every movement of people, objects, lights, and every noise can transform this unstable and fluctuating space»³² (переклад автора: «Кожен рух людей, предметів, світла та кожного шуму може трансформувати цей нестабільний та мінливий простір»). Подібне трактування дозволяє розглядати простір як активний елемент художнього смислотворення. Унаслідок цього змінюється й спосіб сприйняття хорової партитури: музичний матеріал починає жити не лише акустично, а й кінестетично та просторово.

³¹ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 107.

³² Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 107.

Не менш важливим є *візуально-технологічний елемент*, у межах якого світловий дизайн, цифрові технології, 3D-мапінг, інтерактивні екрани та відеопроєкції перестають виконувати тільки декоративну функцію. У сучасному хоровому театрі світло дедалі частіше набуває статусу автономного драматургічного чинника, здатного безпосередньо впливати на емоційне та фізіологічне переживання сценічної події. Екстраполюючи концепцію «екстазу речей» Е. Фішер-Ліхте на сферу сучасного хорового перформансу, можемо стверджувати, що технологічні об'єкти й світлові структури функціонують як активні учасники художньої комунікації.

У цьому аспекті показовою є теза дослідниці про те, що «Light and sound also play significant roles in the creation of atmosphere and are able to bring about change instantly»³³ (переклад автора: «Світло і звук відіграють значну роль у створенні атмосфери та здатні миттєво викликати її зміни»). Відповідно, у сучасному хоровому театрі світло починає функціонувати подібно до окремої сценічної партитури. Воно не лише візуалізує простір, а й моделює ритм сценічного часу, підсилює драматургічну напругу, матеріалізує приховані образи музичного твору та взаємодіє з афективним досвідом глядача.

Третім елементом є *режисерсько-мізансценічна організація* хорового простору, де концертна програма вибудовується вже не за принципом послідовного виконання окремих номерів, а за законами цілісної театральної драматургії. У таких практиках зміна геометрії колективу, пластичні перегруповування, траєкторії руху та просторові вектори починають виконувати функцію візуалізації музичної архітектоніки твору. Рух хорових груп фактично перетворюється на просторовий еквівалент музичної форми, а сама мізансцена – на інструмент керування емоційною динамікою сприйняття.

У цьому контексті пластична організація хору актуалізує кінестетичний потенціал виконавства, оскільки глядач починає сприймати музичний розвиток через тілесно-просторову динаміку сценічної дії. Подібний принцип багато в чому корелює з режисерськими практиками Макса Райнгардта (Max Reinhardt), який розглядав просторову організацію сцени як інструмент емоційного впливу на глядача: «enhances unconsciously <...> mood of the moment»³⁴ (переклад автора: «несвідомо посилювати <...> настрій моменту»).

Таким чином, у сучасному хоровому театрі мізансцена перестає бути лише способом зовнішнього розташування виконавців. Вона починає

³³ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 118.

³⁴ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 122.

функціонувати як самостійний драматургійний модус, що організовує ритм сценічного простору, формує емоційну напругу та визначає траєкторію художнього переживання глядача. Унаслідок цього сучасний хор поступово трансформується зі статичної акустичної структури на динамічну мультимодальну систему сценічної комунікації, у межах якої звук, рух, простір і візуальна організація утворюють єдину перформативну цілісність.

3. Тілесність і перформативна присутність у сучасному хоровому театрі

Хоровий театр дедалі більше зміщує акцент із суто вокального виконання на живу тілесну присутність виконавця, перетворюючи хор на перформативний простір. Сучасний глядач спостерігає за хоровою виставою, у якій кожен рух, погляд і жест стають частиною художнього висловлювання.

У зв'язку з цим змінюється сама природа хорового виконавства. Просторові переміщення, пластична взаємодія учасників, емоційна напруга сценічної дії формують новий тип художньої комунікації, де тіло стає таким самим виразним засобом, як і голос. Саме тому сучасний хоровий театр уже не сприймають як статичну систему завершених художніх форм. Відповідно до концепції перформативної матеріальності Е. Фішер-Ліхте, сценічна дія існує лише в момент безпосередньої взаємодії між виконавцем і глядачем, набуваючи процесуального, подієвого та неповторного сенсу.

Починаючи з перформативного повороту 1960-х років, мистецтво функціонує як своєрідна «лабораторія» дослідження людської присутності, у межах якої експерименту піддаються ключові складники сценічної події: простір, звук, тілесність та енергетична взаємодія між сценою й аудиторією. Саме тому центрального значення у виконавстві набуває поняття *corporeality*³⁵ – тілесної присутності виконавця як активного носія художнього сенсу.

У класичній академічній моделі тіло хориста тривалий час розглядалося переважно як деперсоналізований носій голосового апарату. Традиційний виконавський канон значною мірою тяжів до модерністської логіки, відповідно до якої жива тілесність сприймалася як потенційна загроза художній «чистоті» твору³⁶. Подібна тенденція особливо виразно виявилася в концепції Едварда Крега (Edward Craig), який прагнув усунути зі сцени випадковість людської природи та підпорядкувати виконавця ідеальній

³⁵ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 76.

³⁶ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 77.

художній конструкції. У такій системі реальне тіло з його спонтанністю, фізичною емоційністю та біологічною непередбачуваністю розглядалося як нестабільний матеріал.

Як зазначає Е. Фішер-Ліхте, генеза подібного підходу безпосередньо пов'язана з європейською філософською традицією дуалізму тіла й свідомості, у межах якої духовне або ментальне начало трактувалося як вища та «чистіша» форма буття, водночас людська тілесність асоціювалася з матеріальністю, нестабільністю та випадковістю³⁷. У сфері хорового мистецтва це призвело до тривалого процесу своєрідного «розтілеснення» виконавця, коли соматична присутність максимально нейтралізувалася заради акустичної стерильності, ансамблевої дисципліни та чистоти строю.

Унаслідок цього фізичне тіло хориста поступово трансформувалося у своєрідне «семіотичне тіло» – знерухомлену структуру³⁸, покликану максимально прозоро транслювати композиторський задум. Будь-який неконтрольований рух або індивідуальний соматичний вияв сприймався як порушення художньої ілюзії. Показовою в цьому контексті є думка Йоганна Енгеля (Johann Engel), який наголошував, що надмірна тілесна виразність виконавця може: «invariably destroy the illusion» (переклад автора: «незмінно руйнувати ілюзію»)³⁹.

Парадоксально, однак критика сучасних рухових хорових практик як надто «видовищних» або «естрадних» багато в чому повторює консервативні реакції початку ХХ століття на експериментальні театральні пошуки, зокрема постановки Макса Райнгардта (Max Reinhardt). Зокрема постановка п'єси Г. Гофманстала «Кожен» (1920), здійснена перед фасадом Зальцбурзького собору, фактично заклала підґрунтя майбутнього Зальцбурзького фестивалю та продемонструвала інтеграцію театральної дії у відкритий урбаністичний простір. Не менш революційною стала постановка вистави В. Шекспіра «Сон літньої ночі» (1905), у якій уперше було використано сцену на поворотному колі, що обертається, де «живий» ліс в постійному русі сценічного простору формував ілюзію безперервного блукання персонажів хащами. Ще радикальніше просторово-пластичний принцип виявився в постановці трагедії Софокла «Цар Едіп» (1910) яку М. Райнгардт реалізував на аренах цирків. Хор із сотень учасників рухався безпосередньо серед глядацьких трибун, унаслідок чого публіка фізично опинялася в епіцентрі сценічної дії та переживала себе частиною

³⁷ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 78.

³⁸ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 77.

³⁹ Engel J. J. Ideen zu einer Mimik. Berlin: Mylius, 1785. Vol. 7–8. p. 58.

колективного простору стародавніх Фів. Проте експресивне використання людської тілесності тоді нерідко сприймалося академічною критикою як загроза «високому» театральному канону та звинувачувалося в надмірній емоційності, видовищності або навіть «циркості»⁴⁰.

Новітнє хорове мистецтво здійснює принципово протилежний рух: повертає тілу статус активного носія художнього смислу. У цьому аспекті сучасний хоровий театр фактично переживає власний «перформативний поворот», спрямований на вихід за межі суто репродуктивної логіки виконавства. Хор більше не функціонує лише як інструмент відтворення партитури; він починає генерувати нові художні сенси через взаємодію всіх складників.

Подібне переосмислення виконавської тілесності перегукується з концепцією Георга Зіммеля (Georg Simmel), який наголошував, що будь-який текст або зафіксований образ репрезентує лише «неповну людську істоту», оскільки не здатний охопити всю складність живої присутності людини. Жодна партитура не може наперед зафіксувати індивідуальну темброву ауру голосу, мікродинаміку руху, ритм тілесного дихання або енергетичне поле виконавця. Саме тому, за висловом дослідника, жива людина завжди зберігає: «special aura of the living figure»⁴¹ («особливу ауру живої фігури» – переклад автора).

У сучасному хоровому театрі ця «аура живої присутності» стає одним із ключових механізмів художнього впливу. Тіло хориста перестає бути нейтральним носієм вокальної функції й перетворюється на активний модус сценічної комунікації, через який формуються емоційна енергія, пластична драматургія та соматичний резонанс художньої події.

Екстраполюючи цю тезу на сферу музичного виконавства, можемо стверджувати, що нотна партитура без живої тілесної актуалізації залишається лише потенційною художньою структурою, яка потребує процесу сценічного втілення. Саме сценічно-хорова мультимодальність долає подібний редукаціонізм, переорієнтовуючи виконавця з інструментального принципу «мати тіло» на онтологічний принцип «бути тілом». У цьому контексті тіло перестає бути лише фізичним носієм голосу й постає тілом-суб'єктом⁴² – активним учасником художнього смислотворення. Саме напруга між цими двома станами існування формує феномен присутності та запускає процеси сценічного втілення.

⁴⁰ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 80.

⁴¹ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 79.

⁴² Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 76.

Живе феноменальне тіло хориста в такій системі набуває статусу пластичного, креативного й невичерпного художнього матеріалу. Подібний принцип перегукується з авангардною концепцією Всеволода Мейєрхольда (Vsevolod Meyerhold), який визначав природу виконавця через формулу: $N=A_1+A_2$ ⁴³, де митець одночасно поєднує автономного творця-стратега та мобільного виконавця, здатного миттєво реалізовувати художні завдання через власне треноване тіло. У сучасному хоровому театрі ця формула набуває особливої актуальності, оскільки хорист функціонує не лише як носій вокальної партії, а як активний учасник пластично-просторової драматургії сценічної дії.

Через подібну психофізичну мобілізацію тіло поступово трансформується в самостійний інструмент художньої експресії. Одним із найяскравіших виявів цього процесу стає поширення концепції *sound body* («звучащего тіла») та практик бодіперкусії: плескання, тупання, клацання пальцями, ритмізованого дихання або ударів по тілу, які безпосередньо інтегруються у фактуру музичного твору. За таких умов соматичний жест перестає бути зовнішнім супроводом музики й починає функціонувати як органічний компонент звукової драматургії.

Подібні тілесні акти впливають на глядача не лише як система знаків, що потребує раціонального декодування. Їхній художній ефект ґрунтується насамперед на демонстрації кінестетичного потенціалу людського тіла та його здатності викликати безпосередній соматичний резонанс. Енергетика бодіперкусії або колективної пластичної синхронізації буквально «захоплює» аудиторію, переводячи процес сприйняття з рівня дистанційного споглядання у площину тілесного співпереживання. Унаслідок цього глядач поступово перетворюється на співучасника художньої події.

У цьому аспекті сучасний хоровий театр безпосередньо спадкує досвід перформативного мистецтва другої половини ХХ століття, яке остаточно переорієнтувало соматичний вимір сцени з функції обслуговування текстуальної виразності на вивільнення самодостатнього енергетичного та афективного потенціалу виконавця. На противагу механістичному погляду на тіло як на контрольований інструмент, новітні практики хорової мультимодальності дедалі частіше спираються на стратегію «*exhibiting the individual performer-body*» («експонування індивідуального тіла виконавця») та легітимізацію його «*fragility*» і «*vulnerability*» («крихкості» та «вразливості»)⁴⁴.

⁴³ Meyerhold V. The Actor of the Future and Biomechanics / in E. Braun (ed.) *Meyerhold on Theatre*, New York: Hill and Wang. 1969. P. 198.

⁴⁴ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 82.

Подібна тенденція дозволяє подолати багатовікову уніфікацію академічного хору, у межах якої індивідуальність виконавця свідомо нівелювалася заради акустично однорідного колективного стандарту. Натомість сучасна рухово-хорова мультимодальність актуалізує унікальність тілесної присутності кожного учасника колективу, перетворюючи індивідуальну соматiku, пластику руху, динаміку дихання та енергетику виконавця на повноцінні компоненти художньої драматургії.

Особливого методологічного значення для осмислення психофізики хориста набуває концепція «театру джерел» Єжи Гротовського (Jerzy Grotowski). Репрезентуючи людську соматiku як своєрідний «втільний розум», режисер наголошував на потребі подолання будь-якого розриву між внутрішнім психоемоційним імпульсом і його зовнішнім тілесним виявом⁴⁵. У цьому контексті рух перестає бути декоративним додатком до сценічної дії й починає функціонувати як безпосереднє продовження внутрішнього енергетичного процесу виконавця.

Інтеграція рухових практик у хорове мистецтво багато в чому актуалізує запропонований Є. Гротовським принцип «шляху заперечення», сутність якого полягає в поступовому подоланні тілесного опору, який стримує природну енергію виконавця. Звільнений від академічної статичності та психофізичного затиску, внутрішній музичний імпульс хориста починає майже миттєво трансформуватися в зовнішню пластичну дію. Тому, у певний момент сценічного існування: «the body disappears, burns, and the spectator sees only a series of visible impulses»⁴⁶ (переклад автора: «тіло зникає, згорає, і глядач бачить лише серію видимих імпульсів»).

Фундаментом подібної трансформації виступає концепція Моріса Мерло-Понті (Maurice Merleau-Ponty) та його теорія «живого тіла / плоти» (lived-body / chair / flesh)⁴⁷, яка трактує людську тілесність як первинний спосіб переживання світу та основу будь-якого досвіду. Зважаючи на це, тіло в сучасному виконавському мистецтві перестає бути лише інструментом репрезентації й починає функціонувати як простір народження художнього смислу.

Екстраполюючи феноменологічний підхід на сферу хорової мультимодальності, можемо стверджувати, що живе тіло хориста принципово перевершує суто інструментальні та семіотичні функції, пов'язані лише зі звуковидобуванням або репродукцією партитури. Його художній потенціал безпосередньо пов'язаний із власною експресивною

⁴⁵ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 82.

⁴⁶ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 82.

⁴⁷ Merleau-Ponty M. *The Vindile and the Invisible*, trans. by A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. 282 p.

«плотськістю» (fleshiness)⁴⁸, тілесною енергією та здатністю генерувати афективний вплив через присутність⁴⁹.

Унаслідок цього в хорі поступово ліквідовується багатовіковий дуалізм розуму й тіла. Вокалізувальне тіло починає функціонувати як «орозумлене», водночас музичне мислення виконавця набуває максимально втіленого характеру. Голос, рух, дихання, пластика та психоемоційний стан перестають існувати ізольовано й формують єдиний соматично-акустичний процес.

Подібна психофізична синергія неминуче вимагає принципово нових сценографічних та режисерських стратегій організації сценічного простору. Особливого значення в хоровому театрі набуває світлова драматургія, яка перестає бути допоміжним декоративним елементом і починає функціонувати як окремий модус художньої комунікації.

У цьому аспекті показовими є сценічні практики Роберта Вілсона (Robert Wilson), у творчості якого верхнє та контрове світло (contre-jour) використовується як інструмент пластичного моделювання людської присутності. Світлові потоки буквально пронизують рухомі фігури виконавців, змушуючи їхні тіла «світитися» у власній індивідуальності⁵⁰ та постійно змінювати межі між матеріальністю і візуальною ілюзією.

Поміщений на тлі мінімалістичних площин, мультимедійних проєкцій або плоских світлових конструкцій, сучасний хор отримує можливість активно взаємодіяти з просторовим сприйняттям глядача. Унаслідок цього сценічна соматика колективу може або майже повністю розчинитися у двовимірній площині візуального образу, або, навпаки, раптово прориватися в тривимірний простір через зміну пластичного темпоритму, світлових акцентів та динаміки руху⁵¹.

Водночас перформативне генерування матеріальності в сучасному хоровому театрі передбачає не лише естетизовану геометрію сценічного простору, а й радикальне відкриття фізіологічної правди людського тіла. У цьому аспекті особливого значення набуває концепція Е. Фішер-Ліхте, яка розглядає сценічну подію як процес безперервного продукування тілесної присутності. Дослідниця наголошує, що художній образ у перформативному мистецтві більше не існує як стабільна естетична конструкція, відокремлена від виконавця, а формується безпосередньо

⁴⁸ Merleau-Ponty M. *The Vindible and the Invisible*, trans. by A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. p. 134–137.

⁴⁹ Merleau-Ponty M. *The Vindible and the Invisible*, trans. by A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. 282 p.145–149.

⁵⁰ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 85.

⁵¹ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 85.

через сам процес сценічного існування людини. За її твердженням, сценічна реальність визначається: «the sum of the performative acts constituting the actors' physicality»⁵² (переклад автора: «сумою перформативних актів, які утворюють фізичність виконавців»).

Подібне трактування принципово змінює саму природу хорової сценічності. Якщо академічна традиція тяжіла до максимальної нейтралізації фізіологічних проявів виконавця заради створення акустично «чистого» та візуально уніфікованого колективу, то сучасний хор, навпаки, дедалі активніше демонструє реальне живе тіло в його вразливості, фізичній напрузі та соматичній відкритості. Видиме м'язове зусилля вокалістів, пришвидшене дихання, тремтіння рук, пластична втома чи зміна ритму тілесної координації перестають трактуватися як виконавський «дефект». Натомість вони перетворюються на повноцінні елементи художнього висловлювання, через які сценічна дія набуває особливої емоційної інтенсивності та ефекту присутності.

Унаслідок цього змінюється сама природа хорового звучання. Традиційний академічний спів, орієнтований на темброву однорідність і акустичну збалансованість, дедалі частіше деформується через залучення граничних соматичних виявів голосу: шепоту, крику, хрипу, надломленої артикуляції, шумового дихання або навмисно «неідеального» звуковидобування. У подібних практиках голос починає функціонувати вже не лише як музичний звук, а як фізіологічний слід живої тілесної присутності.

Показовими в цьому контексті є радикальні сценічні експерименти київської лабораторії «Opera Aperta» (керівники Роман Григорів та Ілля Разумейко), львівського театру «Слово і Голос» (керівник Наталка Половинка), київського вокального ансамблю «Alter Ratio» (керівник Ольга Приходько), у яких деформоване дихання, межові акустичні стани та тілесна перенапруга використовуються як механізми прямого афективного впливу на глядача. Подібні акустичні й соматичні акти сприймаються аудиторією як оголена матеріальність, яка апелює безпосередньо до нервової системи людини та викликає глибокий соматичний резонанс.

У сучасному хоровому театрі подібний принцип набуває особливої сили саме через колективну природу виконавства. Емоційна напруга виникає не лише в межах індивідуального тіла окремого співака, а формується в процесі взаємодії багатьох тіл, голосів, дихальних ритмів і пластичних імпульсів. Унаслідок цього хор починає функціонувати як єдиний живий організм, у межах якого кожен соматичний прояв окремого виконавця

⁵² Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 86.

миттєво впливає на енергетичну структуру колективу.

Важливим наслідком цієї трансформації стає поступове руйнування жорстких гендерно-рольових моделей, історично притаманних академічному хоровому виконавству. Традиційна система розподілу між «жіночими» та «чоловічими» партіями ґрунтувалася не лише на вокально-теситурних особливостях, а й на усталених культурних уявленнях щодо допустимої пластики, типу сценічної поведінки та характеру тілесної експресії виконавця.

Розширюючи концепцію крос-кастингу, проаналізовану Е. Фішер-Ліхте, на сферу хорової мультимодальності, можемо констатувати виникнення свідомого «розщеплення» між біологічною тілесністю виконавця та сценічною функцією його партії⁵³. У сучасному хоровому театрі подібне розходження дедалі частіше використовується як окремий художній механізм створення смислу. Саме тому наділення жіночих хорових партій жорсткою, агресивною пластикою: мілітаризованим тупанням, різкою бодіперкусією або акцентованими силовими жестами, так само, як і включення чоловічого тіла в пластично чуттєві, м'які або вразливі рухові патерни, формує ефект продуктивного когнітивного дисонансу. У подібних практиках тіло перестає бути носієм фіксованої гендерної ролі й починає функціонувати як гнучкий мультимодальний інструмент художньої комунікації.

Внаслідок подібного активного акцентування на тілесності змінюється сама логіка глядацького сприйняття. Сценічна присутність живого тіла породжує своєрідний ефект перцептивного «спотикання», у межах якого свідомість слухача постійно коливається між двома рівнями художнього досвіду: феноменальною фізичністю виконавця та семіотичною структурою музичного тексту. У сучасному хоровому театрі глядач одночасно сприймає і конкретне живе тіло хориста: з його диханням, напругою, втомою, пластикою руху – і закодований художній образ, який це тіло продукує.

Унаслідок цього сучасний хоровий театр здійснює глибокий антропологічний зсув, поступово витісняючи традиційну метафору «музичної культури як тексту» концептом втілення. У центрі опиняється вже не репрезентація зафіксованого нотного знака, а сама подія тілесного переживання. Тому особливого значення набуває теза про втілення як: «*existential ground of culture and self*»⁵⁴ (переклад автора: «екзистенційного підґрунтя культури та власного Я»).

⁵³ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 87.

⁵⁴ Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. p. 89.

Подібне трактування принципово змінює спосіб існування музичного мистецтва. Якщо текстоцентрична модель культури ґрунтувалася на домінуванні раціонального дешифрування знаків, то сучасний хоровий перформанс дедалі більше апелює до безпосереднього тілесного переживання. У цьому просторі художній сенс формується не лише через інтелектуальне осмислення музичної структури, а через проживання звуку, руху та фізичної присутності в реальному часі.

Таке радикальне повернення до фізичної перформативності постає закономірною реакцією на віртуалізацію сучасної культури. У цифрову епоху людська присутність дедалі частіше підмінюється нескінченно репродукованими медіаобразами, а безпосередній соматичний контакт між людьми поступово витісняється дистанційною комунікацією екранів. Унаслідок цього, як зауважують сучасні теоретики перформативності, тіло починає буквально «розчинятися» в потоках цифрових репрезентацій, втрачаючи власну матеріальну та афективну унікальність.

На цьому тлі хоровий театр фактично формує альтернативну модель художньої взаємодії, що ґрунтується не на віртуальній симуляції, а на безпосередній присутності живих тіл у спільному сценічному просторі. Саме тому сценічно-хорова мультимодальність дедалі активніше повертає виконавству його первинний соматичний вимір: дихання, м'язову напругу, вібрацію голосу, фізичну втому, енергетичний імпульс та пластичну нестабільність.

На відміну від цифрового запису, де людська тілесність неминуче редукується до візуально-акустичного сліду, живий хоровий перформанс актуалізує феномен неповторної присутності. У цьому аспекті показовою є концепція Вальтера Беняміна (Walter Benjamin) про втрату «аури» мистецького твору в умовах технічної репродукції. Дослідник наголошував, що механічне тиражування руйнує унікальність художньої події, позбавляючи її неповторного зв'язку з конкретним моментом існування.

Руховий хор, навпаки, повертає музичному акту цю втрачену «беньямінівську ауру» через унікальне становлення живого людського тіла в просторі сценічної події⁵⁵. Тілесна неповторність виконавця, його вразливість, фізична присутність та енергетична нестабільність створюють той ефект неповторного «тут і зараз», який принципово неможливо повністю відтворити засобами цифрової репрезентації. Унаслідок цього хор перестає функціонувати як механізм стабільного відтворення нотного тексту. Натомість кожне нове виконання перетворюється на акт повторного народження музичної події. З огляду на це, сценічна дія

⁵⁵ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 93.

більше не репрезентує застиглий музичний об'єкт, а щоразу дозволяє йому, за влучним формулюванням Е. Фішер-Ліхте: «let's it happen again»⁵⁶ (переклад автора: «відбутися наново»).

Сучасний хоровий театр постає не лише формою музичного виконавства, а простором відновлення живої людської комунікації в культурі, дедалі більше занурений у цифрову дистанційність. Повернення до тілесної перформативності виявляється не випадковою естетичною тенденцією, а глибокою антропологічною потребою сучасного мистецтва, яке прагне повернути людині втрачений досвід фізичної співприсутності, емоційного резонансу та безпосереднього переживання художньої події.

Таким чином, сценічно-хорова мультимодальність у сучасній виконавській культурі постає не лише результатом міжмистецького синтезу чи сценічної театралізації хору. Вона репрезентує принципово нову модель художньої комунікації, у межах якої звук, рух, тілесність, простір і візуальна драматургія функціонують як взаємопов'язані модуси смислотворення. Через цю синхронну взаємодію сучасний хоровий перформанс перетворюється на динамічний простір колективного переживання, де музичний твір безперервно народжується в живій події сценічної присутності.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що сучасне хорове мистецтво переживає глибоку трансформацію, пов'язану з переходом від вокалоцентричної моделі до мультимодальної перформативної системи. У цьому процесі хор перестає функціонувати винятково як акустичний колектив для відтворення музичного тексту й поступово набуває ознак складного сценічного організму, у межах якого звук, рух, тілесність, простір і візуальна драматургія формують єдине поле художнього смислотворення.

Сценічно-хорова мультимодальність у виконавській культурі постає як новий принцип організації художньої комунікації, заснований на синхронній взаємодії аудіального, пластично-кінетичного, просторово-візуального та соматично-афективного модусів. Унаслідок цього сучасний хор перетворюється на поліцентричну перформативну систему, де художній образ виникає не всередині окремого елемента, а в процесі їхньої безперервної взаємодії.

Особливого значення в цьому контексті набуває тілесність виконавця. Хоровий театр здійснює своєрідний «перформативний поворот», повертаючи тілу статус активного носія художнього смислу. Рух, дихання,

⁵⁶ Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performative. London ; New York : Routledge, 2008. p. 122.

мікродинаміка жесту, просторове переміщення та соматична присутність хориста стають рівноправними компонентами музичного висловлювання, формуючи емоційну енергію та афективний вплив сценічної події. Водночас сценічно-хорова мультимодальність змінює і сам механізм художньої рецепції. Глядач більше не займає позиції дистанційного спостерігача, а включається в простір емоційного співпереживання, де художній сенс народжується через психофізичний резонанс між сценою та аудиторією. Як наслідок, хоровий перформанс постає як жива подія співприсутності, котра щоразу виникає наново в момент виконання.

Таким чином, поняття «сценічно-хорова мультимодальність» пропонується як окрема мистецтвознавча категорія для позначення принципу організації сучасного хорового перформансу, у межах якого вокальне звучання, пластика руху, тілесна експресія, простір і візуальна драматургія функціонують як взаємопов'язані модуси художнього смислотворення. Саме тому сценічно-хорову мультимодальність доцільно розглядати як одну з ключових форм повернення людської присутності в мистецтві XXI століття.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджується феномен сценічно-хорової мультимодальності в контексті трансформації сучасної виконавської культури XX–XXI століть. Актуальність теми зумовлена кризою традиційної вокалоцентричної моделі хорового виконавства та активним розвитком перформативних і мультимодальних форм сценічної комунікації. Метою дослідження є осмислення сценічно-хорової мультимодальності як нового принципу організації сучасного хорового перформансу. Теоретичну основу роботи становлять концепції соціальної семіотики, мультимодального аналізу, рецептивної естетики, перформативних студій та теорії втіленого пізнання. Наукова новизна полягає у введенні поняття «сценічно-хорова мультимодальність» у сучасний мистецтвознавчий дискурс. У процесі дослідження проаналізовано зміну ролі тілесності, руху, простору та візуальної драматургії в сучасному хоровому мистецтві. Доведено, що сучасний хор поступово трансформується зі статичної акустичної структури в поліцентричну мультимодальну систему художньої комунікації. Установлено, що рух, жест, дихання, сценічне переміщення та соматична присутність виконавця функціонують як самостійні модуси художнього смислотворення. Обґрунтовано, що сценічно-хорова мультимодальність змінює не лише форму сценічного виконавства, а й механізми художньої рецепції, залучаючи глядача до простору кінестетичного та емоційного співпереживання. Підсумовано, що сценічно-хорова мультимодальність

є однією з ключових моделей розвитку сучасної виконавської культури та відображає глибокі антропологічні зміни в розумінні художньої присутності в культурі ХХІ століття.

Література

1. Ваврищук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації : наук. обґрунт. доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. 129 с.
2. Пономаренко Ю. В. Артизація культурних практик як феномен сучасної культури : дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київський національний університет культури і мистецтв. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 218 с.
3. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / transl. by R. Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984. 613 p.
4. Eco U. *The Open Work* / trans. by A. Cancogni. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1989. 285 p.
5. Elliott D, Silverman M. *Music Matters: A Philosophy of Music Education*. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2014. 568 p.
6. Engel J. J. *Ideen zu einer Mimik*. Berlin: Mylius, 1785. Vol. 7–8. 381 p.
7. Fischer-Lichte E. *The Aesthetics of Performative*. London ; New York : Routledge, 2008. 240 p.
8. Forceville C. Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication: Gunther Kress. *Journal of Pragmatics*. 2011. № 43 (14). p. 3624–3626. DOI: 10.1016/j.pragma.2011.06.013
9. Gallagher S. *Performance/Art: The Venetian Lectures* / ed. by C. V. Sánchez. Milan : Mimesis International, 2021. 160 p.
10. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. 239 p.
11. Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1921. 334 p.
12. Jauss H. R. *Toward an Aesthetic of Reception* / trans. by T. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 231 p.
13. Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago : University of Chicago Press, 2007. 328 p.
14. Kress G., Leeuwen T. *Multimodal Discourse*. Bloomsbury Academic, 2001. 142 p.
15. Leeuwen T., Kress G. *Multimodal Discourse Analysis // Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction* / ed. T. Dijk. 2nd ed. London : SAGE, 2011. p. 107–125.

16. Merleau-Ponty M. *The Vindile and the Invisible*, trans. by A. Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. 282 p.
17. Meyerhold V. *The Actor of the Future and Biomechanics* / in E. Braun (ed.) *Meyerhold on Theatre*, New York: Hill and Wang, 1969. P. 198–213.
18. Shamrock M. Orff-Schulwerk: An Integrated Method. *Music Educators Journal*. 1997. № 83 (6). p. 41–44.

Information about the author:

Kachurnets Liliia Valeriivna,

Candidate of Art History, Assistant Professor,
Assistant Professor at the Department of Vocal
and Conducting-Choral Disciplines

Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
139, Proskurivskoho Pidpillia str., Khmelnyskyi, 29013, Ukraine

СЕМАНТИКА ТА МОРФОЛОГІЯ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ СТРУКТУР БУКОВИНСЬКОЇ ПИСАНКИ

Кожолянюк О. В.

ВСТУП

Писанкарство як складний культурний феномен посідає чільне місце в системі народного образотворчого мистецтва України, виступаючи не лише обрядовим атрибутом, а й глибокою світоглядною мовою, що транслює архаїчні уявлення про будову Всесвіту, циклічність природних процесів та етичні цінності українського народу.

Серед регіональних осередків цього мистецтва особливе значення має Буковина – унікальний мультикультурний простір, де протягом століть формувалися власні художні традиції, позначені високим рівнем графічної досконалості та вишуканістю колористичних рішень. Актуальність дослідження композиційних особливостей буковинської писанки зумовлена необхідністю наукового переосмислення традиційного орнаментального коду в умовах сучасних культурних трансформацій, адже саме через вивчення локальних особливостей та архітекτονіки розпису ми маємо змогу глибше досягнути механізми збереження національної ідентичності.

Метою цього дослідження є комплексний аналіз художньо-композиційної структури писанкарства Буковини, виявлення специфічних прийомів організації простору яйця та окреслення локальних стилістичних особливостей, що сформувалися під впливом історико-етнографічних традицій різних зон краю. Використання методів мистецтвознавчого аналізу та етнографічного зіставлення дозволяє розглядати буковинську писанку як впорядковану сакральну систему, де кожен декоративний елемент – від геометричних поясів до сітчастих структур «сорок сороків» – є результатом багатовікової еволюції естетичних та світоглядних ідеалів. Окремий акцент у роботі зроблено на вивченні зв'язку між локальною географічною специфікою та орнаментальним каноном, що дозволяє простежити трансформацію традицій у межах різних районів краю. Наукова новизна роботи полягає у системному підході до інтерпретації композиційних прийомів, які не лише визначають естетичну привабливість виробу, а й свідчать про складну архітекτονіку народного мистецтва, здатного до органічної адаптації та тривалого функціонування. Таким чином, ця розвідка спрямована на глибинне вивчення внутрішньої логіки

буковинського писанкарства, що має не лише теоретичне значення для мистецтвознавства та етнології, а й практичне – для актуалізації традиційного мистецтва в сучасному культурному просторі України як вагомого маркера культурної стійкості.

1. Орнаментальна система та семантичне наповнення буковинської писанки

Писанкарство як феномен української народної культури сягає давнини, відображаючи прадавні міфопоетичні уявлення про світобудову. Образ «світового яйця» є універсальним для багатьох цивілізацій, зокрема ведійської, єгипетської, китайської та фінської традицій. В Україні археологічні свідчення поширення керамічних писанок датуються Х–ХІІІ ст., зокрема знахідки в Києві, Галичі, Чернігові та на Волині підтверджують побутування цього мистецтва ще в добу Київської Русі, до сфери культурно-економічного впливу якої, як контактної зони Карпато-Дунайського регіону, належала і Буковина. Найдавнішим артефактом сучасної України вважається писанка на гусячому яйці, знайдена під час розкопок у Львові (2013 р.), вік якої становить близько 500 років¹.

Традиція дарувати яйця як символ приязні та святкувати весняне рівнодення – «Великий День» – сформувалася задовго до християнства. Пташине яйце, пов'язане з образом птаха як вісника весни й Сонця, виступало уособленням першопочатку життя². З прийняттям християнства ці давні ритуали інтегрувалися у великодню обрядовість, трансформувалися у символ Воскресіння Христового. Багатоманіття легенд, що пояснюють виникнення звичаю розписувати яйця, підкреслюють їхній сакральний статус, зокрема через сюжети про Божу Матір, чиї писанки розкотилися світом після звістки про розп'яття Сина³.

Виготовлення писанок на Буковині супроводжувалося цілою системою ритуалів, адже процес вважався сакральним і вимагав тиші, зосередженості на добрих думках та дотримання певної часової періодичності. Традиційно писанки писали жінки та дівчата протягом 40 днів посту, приділяючи особливу увагу двом тижням перед Великоднем⁴. Готові вироби мали чітке ритуальне призначення, зокрема їх використовували для освячення, як подарунки дітям, родичам і сусідам, або ж як обереги для худоби, щоб

¹ Михайлишин Р.Р. Писанка – унікальний витвір українського народного мистецтва: історія, традиції, сучасність. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка / Педагогічні науки*. Вип. 2 (88). 2017. С. 18-25.

² Кожолянюк Г. Етнографія Буковини. Т. 3. Чернівці: Золоті литаври, 2004. Т.3. С. 145.

³ Ластівка К. Рахманський Великдень. Чернівці: Зелена Буковина, 2008. С. 8.

⁴ Писанка на Путильщині: [зб. матеріалів]. Путила, 1994. С. 4.

вона була здоровою та плідною⁵. Віра в магічну силу писанки як амулета, що відвертає злі сили та сприяє родючості, зумовила широку побутову практику, тому їх закопували в землю для гарного врожаю, клали під стріху проти блискавки чи замурували в кути нової хати⁶.

Орнаментальна система буковинської писанки, що охоплює понад сотню розрізнених мотивів, базується на фундаментальних законах симетрії та ритмічної організації простору, які в сукупності формують довершену космогонічну модель. Попри те, що автентичні зразки давніх буковинських писанок через їхню крихкість та природний процес розкладання органічних матеріалів не дійшли до наших днів, феноменальна стійкість народної пам'яті та неперервність передачі знань дозволили зберегти й виокремити провідні технічні методи їх виготовлення⁷. Класична воскова техніка, найбільш трудомістка та технічно досконала, є особливо характерною для гірських районів Буковини, де реалізується за допомогою писачка – спеціального інструмента, що дозволяє майстрині поетапно наносити віск і занурювати яйце у барвники, послідовно змінюючи їх від найсвітліших відтінків до найбільш насичених і темних. Цей процес вимагає виняткової зосередженості, адже товщина ліній, нанесених через тонкий носик писачка, визначає філігранність майбутнього орнаменту. Натомість у селах рівнинного Подністров'я, де через дефіцит специфічних барвників та зміну естетичних уподобань виникли нові художні потреби, поширення набули мальованки, що виконуються пензлем за допомогою насичених фарб, створюючи живописні, часто багатоколірні композиції. Окреме місце в технічному арсеналі посідає дряпанка (шкрябанка), де на попередньо пофарбовану шкаралупу гострим металевим інструментом наносять візерунок шляхом вишкрябування верхнього шару фарби, що вимагає від майстрині високої графічної культури та твердої руки, адже найменша помилка при роботі зі шкрябалкою є виправною лише частково. Художній інструментарій також збагачують такі самобутні методи, як «крапанка», що передбачає ефектне нанесення окремих крапель розтопленого воску для створення абстрактного фону, та делікатне оздоблення бісером, що перетворює звичайне великоднє яйце на вишуканий мистецький виріб. Усі ці техніки, попри їхню технологічну відмінність, функціонують у межах єдиної духовної системи, де кожен засіб вираження – чи то лінія писачка, чи

⁵ Кожолянюк Г. Етнографія Буковини. Чернівці: Золоті литаври, 2004. Т.3. С. 143.

⁶ Біняшевський Є. Українські писанки. Київ: Мистецтво, 1968. С. 22.

⁷ Кожолянюк О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*: зб. наук. праць. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Том 1 (47). С. 271.

штрих металевого різця («шкрябалки») – стає інструментом збереження культурної пам'яті та сакралізації великоднього атрибута⁸.

Важливим етапом, що передує безпосередньому розпису, є ретельна та осмислена підготовка «полотна» – пташиного яйця, яке в народній культурі розглядається не просто як біологічний об'єкт, а як сакральна основа для втілення космогонічних візерунків. Майстрині традиційно віддавали перевагу яйцям курей, що несуться вперше, адже вони вирізняються досконалою симетричною формою та особливо щільною текстурою шкаралупи, що є необхідною умовою для тривалого зберігання готового виробу. Технологічний процес розпочинається з очищення та обов'язкового знежирення поверхні оцтовим розчином чи спиртом, що забезпечує бездоганну адгезію воску та рівномірність проникнення барвників у пористу структуру шкаралупи. Нехтування цим етапом є неприпустимим, оскільки навіть незначні забруднення призводять до небажаного «протікання» фарби під восковий шар, що нівелює графічну чіткість орнаментальних ліній та руйнує сакральну цілісність композиції.

Магічна сутність писанки, що суттєво виходить за межі суто естетичного сприйняття, додатково підсилювалася дотриманням низки архаїчних підготовчих обрядів, які перетворювали процес орнаментування на справжнє сакральне таїнство. У народному світогляді виготовлення писанки було нерозривно пов'язане з дотриманням ритуальної чистоти та вибором відповідних матеріалів: від відбору яєць, знесених «першородними» курами, до використання природних органічних барвників та жовткових компонентів, що надавали кольорам особливої глибини, насиченості та стійкості⁹. При цьому принциповою умовою залишалося використання виключно сирих яєць, адже лише вони, згідно з прадавніми віруваннями, уособлювали сконцентровану енергію життєвого потенціалу, здатного до нескінченного самовідродження. У такий спосіб писанка формувалася як унікальний феномен слов'янської культури, у якому крізь призму магічних практик акумулювалися архаїчні уявлення про світобудову, захисну силу орнаментального знака та гармонізацію навколишнього середовища. Трансформуючись крізь століття, буковинська писанка органічно увібрала в себе пласт дохристиянської космогонічної символіки, майстерно синтезувавши її з глибиною християнської обрядовості. У сучасному вимірі цей сакральний артефакт не втрачає свого значення, продовжуючи виконувати роль дієвого чинника виховання духовності та етичних

⁸ Ластівка К. Рахманський Великдень. Чернівці: Зелена Буковина, 2008. С. 38.

⁹ Кожолянюк О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*: Збірник наукових праць. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Том 1 (47). С. 274.

орієнтирів. Транслюючи наступним поколінням тисячолітній досвід української традиції, писанка залишається фундаментальним маркером національної ідентичності, символом культурної стійкості та нерозривного зв'язку між минулим і майбутнім.

Геометричний орнамент у буковинському писанкарстві становить найбільш автохтонний пласт народного мистецтва, що століттями формувався як складна символічна система, де кожен графічний елемент виконував функцію оберега та слугував інструментом комунікації з надприродними силами. В основі композицій буковинської писанки лежать прадавні космогонічні знаки, які віддзеркалюють світоглядні уявлення про структуру Всесвіту, а сама орнаментация традиційно вражає розмаїтістю елементів, чіткістю організації та довершеністю ритму¹⁰.

Провідним елементом орнаментальної системи буковинської писанки є «безконечник» – безперервна хвиляста лінія, що за своїми графічними характеристиками та функціональним навантаженням ідентифікується з класичним меандром. Цей динамічний орнамент уособлює складну філософську концепцію вічності, нерозривності життєвого циклу та невинного руху небесних світил, втілюючи ідею буття, що не має ні початку, ні кінця¹¹. У буковинській традиції безконечник виконує роль потужного магічного оберега, що герметично «замикає» простір яйця, створюючи надійний захисний бар'єр від проникнення лихих сил у сакральний світ писанки¹². Оскільки відтворення мотиву «безконечника» вимагає філігранної точності та бездоганного володіння писачком, майстриню, здатну вивести цю лінію без жодного розриву, в народі вважали справжньою віртуозкою своєї справи¹³.

Ключовою особливістю буковинського меандру є суворі ритмічна циклічність, яка жорстко підпорядкована загальній композиційній сітці виробу, не дозволяючи жодних відхилень від заданого ладу. Відсутність чітко окреслених точок початку чи завершення орнаменту візуально акцентує плинність часу, символізуючи перехід природи від зимового сонцестояння до весняного розквіту, що є принципово важливим для

¹⁰ Михайлишин Р.Р. Писанка – унікальний витвір українського народного мистецтва: історія, традиції, сучасність. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка / Педагогічні науки*. Вип. 2 (88). 2017. С. 15.

¹¹ Сидорович С. Ю. *Pisanki ukraińskie* (Українські писанки). *Prace etnograficzne*. Lwów: Наукове товариство ім. Шевченка, 1935. С. 12-15; Біняшевський Є. Українські писанки. Київ: Мистецтво, 1968. С. 45-48.

¹² Кожолянюк О. Буковинські великодні писанки: історія і сучасність. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал. Серія "Історичні та філологічні науки"*. Чернівці-Сучава: БДМУ. 2014. № 2 (2). С. 22.

¹³ Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1987. С. 427.

розуміння семантики великоднього періоду¹⁴. Ба більше, у буковинській інтерпретації безконечник нерідко набуває додаткових значень, трансформуючись у «вужі» або «хвилі», що підсилює його зв'язок зі стихією води – джерелом життєдайної сили та родючості, без якої неможливе оновлення землі, що додатково закріплює статус цього символу як фундаментального знака української орнаментальної традиції.

Поряд із «безконечником», вагоме місце в орнаментальній системі буковинської писанки посідає трикутник – фундаментальний знак тріади, що виступає одним із найдавніших елементів народного коду. Цей геометричний знак є моделлю гармонійної світобудови, в якій три вершини символізують непорушну єдність неба, землі та вогню, або ж втілюють ідеальну родинну цілісність, де з'єднані батько, мати та дитина¹⁵. Семантичне навантаження трикутника на Буковині є надзвичайно динамічним і залежить від його орієнтації у просторі: вершиною вгору він ідентифікується як активний солярний знак, що уособлює чоловічу енергію, небесний вогонь та спрямованість до духовного, натомість спрямований донизу – виступає як глибокий символ жіночої родючості, земної стихії та води, що живить усе живе¹⁶. Ці два протилежні, але взаємодоповнювані начала утворюють на писанках складні бінарні опозиції, що символізують космічну рівновагу. Особливої виразності цей мотив набуває у системі «сорок клинців» (чи 12, 24, 48), де багаторазове ритмічне повторення трикутників має виразне молитовне значення, спрямоване на заклик родинного добробуту, щастя або вшанування сорока святих мучеників. У буковинських композиціях трикутники рідко залишаються «порожніми»; часто вони заповнюються дрібнішими штрихами, крапками або сітками, що перетворює їх на своєрідні «поля», які згідно з народними віруваннями «засіваються» благодаттю¹⁷. Така структурованість трикутної форми свідчить про високу логічність народного мислення, де найпростіша геометрична фігура стає містким контейнером для складних світоглядних ідей про циклічність життя та нерозривну єдність усіх стихій Всесвіту.

Наступним архітектонічним та смисловим стрижнем орнаментальної системи є ромб, який у буковинській традиції виступає ключовим символом родючості, уособлюючи концепцію «засіяного поля». Цей знак надзвичайно рідко залишається статичним, ускладнюючись внутрішнім

¹⁴ Онищук О. Символіка української писанки. Торонто, 1985. С. 34.

¹⁵ Сидорович С. Ю. Pisanki ukraińskie (Українські писанки). *Prace etnograficzne*. Lwów: Наукове товариство ім. Шевченка, 1935. С. 28.

¹⁶ Онищук О. Символіка української писанки. Торонто, 1985. С. 39.

¹⁷ Кожлянюк О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*: Збірник наукових праць. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Том 1 (47). С. 276.

членуванням або доповнюючись зовнішніми «гачками», «зубчиками» чи «вусиками»¹⁸. У народній інтерпретації ці доповнення не є випадковими – вони трактуються як проростаючі зерна, що готуються до життя¹⁹. Таким чином, ромб перетворюється на магічну матрицю землі, що акумулює в собі енергію для майбутнього врожаю.

Поруч із хліборобською символікою, центральне місце посідає солярний орнамент, що втілює сакральну велич небесного світила як джерела світла та життєдайної сили. Сонце на буковинських писанках постає у багатогранних іпостасях: від ідеального кола до косого хреста, що символізує сонцестояння, або динамічної свастики – відомої в народі як «крутороги» чи «качині шийки». Не менш значущим є трикверний символ «троячок», який філософськи відображає три етапи людського життя або взаємодію основних стихій²⁰. Окрім того, особливим естетичним та смисловим акцентом виступає восьмикутна зірка – «ружа», що втілює ідею космічного порядку та гармонії²¹, тоді як графічно виразні «грабельки» спрямовані на заклик дощу та небесної вологи, надзвичайно важливих для успішного господарювання²². Ця сукупність геометричних знаків утворює цілісну систему, де кожен елемент, від найменшої крапки до складного переплетення ліній, функціонує як засіб впорядкування хаосу навколишнього світу та гармонізації буття людини з ритмами природи.

З прийняттям християнства архаїчний символічний арсенал буковинської писанки не зник, а трансформувалася, набувши нових, глибших значень через органічний синтез язичницьких та церковних традицій. Зокрема, давній знак сторін світу – хрест – поступово еволюціонував у головний християнський символ, зберігаючи при цьому внутрішній зв'язок із концепцією чотирьох стихій: землі, води, повітря та вогню. Подібним чином відбулася інтерпретація образу риби, який, попри дохристиянське коріння, став сакральним символом Ісуса Христа та хрещення, відсилаючи до грецької аббревіатури «ΙΧΘΙΣ»²³. У другій половині ХХ століття орнаментальний репертуар буковинських писанок збагатився й відверто сюжетними композиціями, що відображають сцени побутового життя,

¹⁸ Кожоляно О. Буковинські великодні писанки: історія і сучасність. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал. Серія "Історичні та філологічні науки"*. Чернівці-Сучава: БДМУ. 2014. № 2 (2). С. 23.

¹⁹ Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1987. С. 429.

²⁰ Кожоляно О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*: Збірник наукових праць. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Том 1 (47). С. 272.

²¹ Кожоляно Г. Етнографія Буковини. Чернівці: Золоті литаври, 2004. Т.3. С. 210.

²² Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1987. С. 428.

²³ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Т. 3: Весняний цикл. Торонто; Вінніпег, 1962. С. 193.

полювання та випасу худоби, демонструючи відкритість традиції до відображення реалій людського досвіду²⁴. Попри еволюцію функцій – від магічного амулета-оберега до об'єкта мистецької естетики та музейного експонування – базові геометричні структури зберігають свою сакральну сутність. Вони продовжують виступати фундаментальним маркером української духовної культури, засвідчуючи здатність народної традиції до адаптації без втрати власного генетичного коду, що перетворює кожен сучасний писанку на нерозривний зв'язок між минулим і майбутнім.

Рослинний орнамент у буковинському писанкарстві становить потужний пласт народної культури, що відображає глибокий зв'язок українського етносу з навколишнім природним середовищем та еволюцію художнього мислення – від суворой архаїчної символіки до розгорнутих декоративних форм. Зображення флористичних мотивів є наскрізним для всього регіону, проте їхня стилістика чітко корелює з ландшафтно-господарськими особливостями краю: якщо в гірській зоні Буковини рослинні елементи часто підпорядковані суворим геометричним схемам, зберігаючи архаїчну лаконічність, то в Подністров'ї та на півдні вони набувають барокової пишності, утворюючи дивовижний, майже казковий світ.

На відміну від чіткої графічної геометрії, рослинні мотиви привносять у композицію динаміку, пластичну м'якість та асоціативні зв'язки з флорою Карпатського регіону. Переважно вони втілюються у зображеннях листків, квітів та плодів, серед яких особливе місце посідає образ квітучої рослини – «вазона». У буковинській традиції цей символ, що є архетипним відображенням «Світового Древа» або «Древа життя», постає як вивірена вертикально орієнтована симетрична композиція, яка структурно поєднує кореневу систему, центральний стовбур та пишно розквітлу крону²⁵. Цей мотив уособлює нерозривну єдність трьох рівнів світобудови, слугуючи космогонічним стрижнем, навколо якого вибудовується решта орнаментальних елементів. Зображення «Древа життя» символізує розвиток роду, безперервну Природу, Космос, добро та здоров'я²⁶. Іноді поруч із ним малюють «драбинки», що, за уявленнями пращурів, слугували засобом сакрального переходу між світами²⁷. Це дерево нерідко виконувало дуалістичні функції: виступаючи межею потойбіччя, воно,

²⁴ Писанка на Путильщині: [зб. матеріалів]. Путила, 1994. С. 5.

²⁵ Кожоляно О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*: Збірник наукових праць. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Том 1 (47). С. 276.

²⁶ Кожоляно Г. Етнографія Буковини. Чернівці: Золоті литаври, 2004. Т.3. С. 213.

²⁷ Манько В. Українська народна писанка. Львів: Свічадо, 2001. С. 26.

з одного боку, охороняло царство мертвих, а з іншого – слугувало шляхом для повернення живої людини²⁸. Згідно з етнографічними матеріалами, зібраними в гірській зоні, поклоніння дереву, яке восени «помирало», а весною «відроджувалося», було метафорою циклічності буття, що підкреслювало ідею неперервності людського роду²⁹.

Окрім центральних космогонічних образів, вагомим сегментом буковинської писанки є зображення окремих рослинних елементів, кожен з яких наділений чітко окресленим семантичним змістом та виконує функцію магічного коду. Значне місце серед них посідають символи сили та стійкості, серед яких домінує дубове листя; асоціюючись у прадавні часи з культом громовержця Перуна, цей мотив у народному світогляді трансформувалася в уособлення чоловічої енергії, впливовості та непохитності роду. Поруч із дубом, символами вічного оновлення та юності виступають гілочки смереки та клена, які завдяки здатності зберігати зелений колір протягом усього року стали в народному сприйнятті маркерами безсмертя та неперервності життєвих циклів. Важливою сферою застосування писанкового розпису була аграрна магія, спрямована на забезпечення достатку: зображення колосків пшениці, огірків, гороху, квасолі чи ягід слугували своєрідними магічними інструментами, покликаними стимулювати врожайність та добробут господарства³⁰. Цей «репертуар родючості» відображає практичне спрямування народного мистецтва, де кожне зернятко чи плід ставали заклик до примноження матеріальних благ.

Водночас надзвичайно витонченим є квітковий декор, у якому центральне місце посідають пишні «ружі» та «ружечки», що вражають багатством видовжених пелюсток і вигадливим оздобленням у вигляді «кучерів»³¹. У цьому розмаїтті також вирізняються барвінок, тюльпани, соняшники та півонії, які перетворюють поверхню яйця на барвистий сад. Феноменальна різноманітність назв рослинних елементів на гуцульських писанках – від «зозулиних черевичків» до «чорнобривців» – засвідчує глибоке знання майстринями карпатської флори, яку вони майстерно адаптували для втілення сакральних ідей³². Завдяки такій увазі до деталей

²⁸ Золотухін С. Казки Буковини як джерело вивчення дохристиянських вірувань слов'ян. *Буковинський історико-етнографічний вісник*. Чернівці, 2000. В. 2. С. 29.

²⁹ Орехова О. Символіка рослинного орнаменту у буковинському писанкарстві. *Ми – українці, ми – українські*: Матеріали Буковинської науково-практичної конференції. Чернівці – Вишніця, 2007. С. 102.

³⁰ Міхєєва І. Розвиток народного писанкового мистецтва на Буковині. *Чернівецький художній музей. Річник*. Рік 1. 2002. Чернівці. 2003. С. 48.

³¹ Кожолянко О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*: Збірник наукових праць. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Том 1 (47). С. 277.

³² Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 4. Львів: Накладом Наук. Тов. імені Шевченка, 1904. С. 227.

рослинний орнамент трансформувався з декоративного доповнення у складну «мову природи», через яку буковинська писанкарка передавала своє розуміння гармонії, краси та безперервності життя.

Характерною особливістю буковинського стилю є відмова майстринь від натуралістичного копіювання: у межах сакральної традиції зовнішня подібність завжди поступається смисловій місткості знака. Шляхом «геометризації» квіти та листки трансформуються у впізнавані графічні символи, де кожна лінія набуває знакового статусу. У цьому процесі суттєву роль відіграв вплив буковинської вишивки, завдяки якому в писанкарство інтегрувалися пишні багатобарвні гірлянди. Таке взаємопроникнення традицій сприяло розширенню колористичної палітри та переходу до декоративно-живописних вирішень, що органічно поєднують архаїчну основу з естетикою ХХ століття. Важливою ланкою цього орнаментального репертуару є розетки – переважно чотири- та восьмипелюсткові – які майстрині стилізують у формі хреста, дзвіночка або доповнюють різноманітними геометричними елементами, що надає композиціям особливої виразності та динаміки³³.

На півдні Буковини та в зоні Подністров'я органічно поєднуються геометричні та рослинні мотиви, серед яких особливу роль відіграють «ружі» – складні орнаментальні знаки, утворені великою кількістю видовжених пелюсток, що завершуються декоративними «кучерями»³⁴. Етнографічні спостереження засвідчують, що рослинні візерунки на писанках рівнинної Буковини вирізняються більшою деталізацією та багатством колористичних відтінків. Це утворює виразний контраст із гуцульськими гірськими зразками, де домінує лаконічна, архаїчна стилізація. Подібна відмінність у художній мові є свідченням адаптації сакрального канону до специфіки місцевих господарських укладів, де рівнинний землеробський побут диктував розвиток пишних форм, а гірський – зберігав тяжіння до геометричної стриманості.

У народному світогляді побутувало переконання, що писанка, оздоблена рослинним орнаментом, виступає своєрідним магічним резонатором, здатним стимулювати вегетативні сили природи, сприяючи щедрому врожаю. Подароване яйце з виписаними на ньому дубовими листочками мало слугувати дієвим оберегом, що дарує здоров'я та довголіття.

Отже, рослинний орнамент постає не просто декоративним елементом,

³³ Кожолянко О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*: Збірник наукових праць. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Том 1 (47). С. 278.

³⁴ Міхєєва І. Розвиток народного писанкового мистецтва на Буковині. *Чернівецький художній музей. Річник*. Рік 1. 2002. Чернівці. 2003. С. 48.

а витонченим семантичним кодом, через який людина впродовж століть закріплювала віру в циклічність земного буття та прагнення до гармонії у впорядкованому світовому ладі. У цьому контексті кожна писанка перетворюється на сакральний «сад», що символізує вічне оновлення життєвих сил та незнищенність природи³⁵.

Зооморфні, антропоморфні та предметно-побутові орнаменти в буковинському писанкарстві становлять глибокий пласт народної культури, що відображає інтеграцію архаїчних анімістичних уявлень та культових шанувань природи в систему світогляду, де людина, фауна та побутове оточення трактувалися як невід'ємні складники сакрального простору³⁶. Попри те, що на Буковині зооморфні мотиви зустрічаються рідше за геометричні чи рослинні, вони є надзвичайно давніми та значущими. Тваринні символи в народній уяві мали подвійну функцію: забезпечити власнику писанки «добрі прикмети» звіра – здоров'я, силу та витривалість, а також посприяти плодючості домашньої худоби.

Зооморфні зображення часто демонструють високий рівень стилізації, де біологічні риси трансформуються у знаки-символи. До найпоширеніших належать мотиви «заячих вух», «качиних шийок», «курячих лапок», «гребінців півня» та «баранячих рогів». Останні, завдяки спіралеподібній формі, уособлюють нескінченний рух та життєдайну енергію. Найархаїчнішим є образ птаха – вісника весни та посередника між земним і небесним світами³⁷. У гірських районах Гуцульщини репертуар збагачується зображеннями оленів (символів довголіття та заможності) і коней, які в давнину сприймалися як солярні істоти, що «тягнуть сонце по небозводу». Рівнинні райони Буковини частіше звертаються до пташиних та комашиних мотивів; зокрема, бджола вважається символом чистоти душі, працьовитості та соціальної впорядкованості. Окремим пластом є образ риби, який демонструє синкретизм вірувань: у дохристиянській системі це уособлення мудрості та стихії води³⁸, а в християнському контексті – сакральний символ духовної чистоти та Ісуса Христа³⁹.

Антропоморфні мотиви, хоча й поступаються за частотою вжитку, становлять найбільш архаїчну і сакрально навантажену групу.

³⁵ Сидорович С. Ю. *Pisanki ukraińskie* (Українські писанки). *Prace etnograficzne*. Lwów: Наукове товариство ім. Шевченка, 1935. С. 42.

³⁶ Кожолянюк О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*: Збірник наукових праць. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Том 1 (47). С. 277.

³⁷ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Т. 3: Весняний цикл. Торонто; Вінніпег, 1962. С. 195.

³⁸ Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1987. С. 430.

³⁹ Кожолянюк Г. Етнографія Буковини. Чернівці: Золоті литаври, 2004. Т.3. С. 215.

В буковинській традиції людина постає як «вісь світобудови» – стилізована постать «берегині» з піднятими чи опущеними руками ототожнюється з ідеєю родючості та заступництва вищих сил. Коріння цього образу сягає неолітичних культів Богині-Матері⁴⁰. Антропоморфний знак рідко функціонує ізольовано, зазвичай виступаючи композиційним центром, навколо якого групуються солярні чи рослинні елементи, що спрямовують дію магічного оберега на конкретну ціль – здоров'я чи добробут.

Наповнюють буковинську писанку й предметно-побутові мотиви: «грабельки», кошички, тайстри, пояси, що відображають повсякденний світ людини. У поєднанні з релігійною символікою, що особливо інтенсивно розвивалася після впровадження християнства, писанка перетворилася на складний синтез язичницьких та церковних традицій. Хрест, що первинно був знаком сторін світу, став головним християнським символом, який у районах Подністров'я часто трансформується у «хрест-вазон» або «Великдень» – композицію з шести перехрещених хрестів, що нагадують квіти. У гірській частині краю частіше зустрічаються зображення церков, дзвіниць та каплиць.

Всі ці елементи вписані майстринями у складні композиційні сітки, де тіло тварини чи людська постать підпорядковуються загальному ритму. Ця стилістична стриманість свідчить про високий рівень мистецького синтезу, де кожен знак – від схематичного зображення комахи до сакрального християнського символу – стає частиною ширшої космогонічної програми. Упорядковуючи Всесвіт у межах яйця, буковинська писанка акумулює давні знання, перетворюючись на артефакт, що утримує нерозривний зв'язок людини з предками, природою та трансцендентним початком.

Аналіз орнаментальної системи буковинського писанкарства дозволяє стверджувати, що вона є складною, багаторівневою знаковою структурою, яка через синтез геометричних, рослинних, зооморфних та антропоморфних мотивів формує цілісну космогонічну модель світу. Кожна з цих груп орнаментів, попри свою формальну відмінність, функціонує в межах єдиного семантичного поля, спрямованого на магічне забезпечення життєздатності, родючості та гармонії.

Геометричний орнамент виступає фундаментальним каркасом цієї системи, де через знаки «безконечника», ромба та хреста транслуються ідеї нескінченності часу, циклічності природних процесів та космічного впорядкування. Рослинні мотиви, зокрема образи «дерева життя» та стилізованих квітів, наповнюють цю структуру живою енергією оновлення,

⁴⁰ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Т. 3: Весняний цикл. Торонто; Вінніпег, 1962. С. 197.

закріплюючи уявлення про безперервність роду та добробут. Зооморфні та антропоморфні символи, своєю чергою, вносять у писанкарський код анімістичні й тотемічні пласти, через які людина актуалізувала свої зв'язки з навколишньою фауною та предками, вписуючи себе в ієрархію світобудови.

Регіональна специфіка Буковини – поєднання лаконічної гуцульської архаїки з багатством пластичних форм рівнинних районів – свідчить про динамічну адаптацію народної традиції до соціально-економічних умов та культурних впливів. Синтез цих орнаментальних пластів перетворює буковинську писанку з простого декоративного об'єкта на потужний артефакт-оберіг, у якому через стилізацію форми та сакралізацію символу втілено давню мудрість про місце людини у Всесвіті. Таким чином, орнаментальний канон писанкарства Буковини є не лише унікальним мистецьким явищем, а й дієвим семантичним кодом, що доносить до нащадків систему світоглядних цінностей, де пріоритетом залишається віра в перемогу життя, культ природи та прагнення до нерозривної єдності з Творцем і предками.

2. Композиційно-колористичні принципи буковинського писанкарства

Майстерність буковинських писанкарок значною мірою полягає у віртуозному володінні простором яйця, що вимагає глибокого розуміння законів симетрії, ритму та принципів гармонійного заповнення вигнутої площини. Композиційні схеми в регіоні вирізняються особливою чіткістю та вивіреністю, що зумовлено багаторічною традицією та прагненням до космогонічної впорядкованості, де кожен елемент декору знаходить своє бездоганно виважене місце у загальному ансамблі⁴¹.

Серед розмаїття прийомів організації поверхні одним із найпоширеніших є поділ на пояси – метод розбиття площини яйця горизонтальними, вертикальними або діагональними лініями, що закладають каркас майбутнього візерунка. Таке членування створює специфічний «фрезовий» ефект, де кожен сегмент-пояс послідовно заповнюється окремим типом орнаменту – чи то строгими геометричними меандрами, чи витонченими стилізованими рослинними гірляндами. Цей архітектонічний прийом дозволяє писанкарці ієрархічно вибудувати композицію, де пояси не лише підкреслюють досконалу еліпсоїдну форму яйця, а й, завдяки ритмічному чергуванню знаків, створюють ілюзію динамічного руху, візуального

⁴¹ Сидорович С. Ю. Pisanki ukraińskie (Українські писанки). *Prace etnograficzne*. Lwów: Наукове товариство ім. Шевченка, 1935. С. 51.

розширення або ж «зациклення» простору, перетворюючи писанку на цілісний символічний об'єкт, кожна грань якого є частиною єдиного впорядкованого Всесвіту.

Специфічною та надзвичайно виразною рисою буковинської писанкарської традиції є використання сітчастих композицій, відомих у народному середовищі під назвою «сорок сороків». Цей метод передбачає попередній розподіл усієї поверхні яйця на множину дрібних геометричних площин – трикутників, ромбів або прямокутників, що утворюють складну та впорядковану структуру⁴². Кожна така комірка стає самостійним мікрокосмом, який майстриня заповнює окремим знаковим елементом: чи то лаконічною крапкою, чи графічним хрестиком, чи мініатюрною стилізованою зіркою. У результаті такого кропінкового процесу виникає враження надзвичайно насиченого, цілісного та енергетично потужного «килимового» візерунка, де загальна складність художнього образу досягається шляхом багаторазового ритмічного повторення мікроскопічних символів⁴³. Така організація простору не лише демонструє віртуозне володіння технікою розпису, але й надає писанці високої декоративності, забезпечуючи досконалий баланс між деталізацією кожного окремого елемента та монументальністю загальної композиції, що перетворює виріб на взірць ритмічної довершеності та сакральної впорядкованості.

Характерною та впізнаваною рисою буковинського стилю є майстерне використання допоміжних динамічних елементів, зокрема «вітрил» та «кривульок», які в контексті писанкарської композиції виконують значно ширшу функцію, ніж просте окреслення меж орнаментальних полів. Ці лінії виступають активними учасниками просторової організації виробу, вступаючи у взаємодію з основною структурою малюнка та наповнюючи його внутрішнім рухом. Як своєрідні графічні облямовки, «вітрила» та «кривульки» ефективно пом'якшують суворі, часто жорсткі переходи між геометричними сегментами, вносячи в композицію відчуття пластичної гнучкості, візуальної легкості та вишуканості. У цілісній архітектоніці писанки ці елементи часто перебирають на себе роль сполучної ланки між домінантними знаками та фігурами, забезпечуючи плавність візуального переходу погляду від одного фрагмента декору до іншого. Завдяки такому підходу досягається ефект композиційної єдності: замість статичних,

⁴² Кожолянюк О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*: Збірник наукових праць. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Том 1 (47). С. 276.

⁴³ Кожолянюк О. Буковинські великодні писанки: історія і сучасність. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал. Серія "Історичні та філологічні науки"*. Чернівці-Сучава: БДМУ. 2014. № 2 (2). С. 22.

розрізнених частин ми спостерігаємо безперервний потік орнаментальних форм, що не лише естетизує поверхню виробу, а й створює відчуття вічного плину часу, притаманне архаїчним уявленням про циклічність буття⁴⁴.

Центричні композиційні рішення в буковинському писанкарстві базуються на фундаментальному принципі акцентування полюсів яйця, що надає виробу завершеності та особливої сакральної ваги. В основі такої побудови лежить розміщення головного семантичного символу – найчастіше це восьмикутна «зірка» або складно стилізована «ружа» – у геометричному центрі, навколо якого, згідно з радіальним або концентричним ритмом, групується решта орнаментальних елементів. Така схема змушує сприймати писанку як динамічний об'єкт, що закономірно розгортається від внутрішнього ядра до периферії, візуально підкреслюючи ідею космогонічного розширення та ідеальної збалансованості Всесвіту. У цій системі центр виступає не лише композиційною точкою відліку, а й концептуальним джерелом енергії, звідки життєдайний імпульс поступово поширюється на весь простір виробу. Ці методи організації простору не лише визначають високу естетичну привабливість, а й свідчать про глибоку, складну архітектоніку буковинської писанки, в якій кожна лінія, кожен штрих є складовою частиною ретельно продуманого сакрального плану. Таке підпорядкування декоративних елементів суворій композиційній логіці спрямоване на досягнення абсолютної гармонії, де функціональність знака поєднується з візуальною завершеністю, перетворюючи писанку на гармонійну модель упорядкованого буття.

Аналіз орнаментальних структур дозволяє виокремити локальні художні діалекти в межах Буковини. Якщо на Буковинській Гуцульщині (Вижничина, Путильщина) композиції відзначаються лаконізмом, тяжінням до архаїчних геометричних канонів та вираженою солярною символікою, то писанкарство рівнинних територій (Кіцманщина, Заставнівщина) демонструє вищий рівень пластичності. У Подністров'ї, зокрема, спостерігається інтенсивний розвиток «мальованок» та більш вільне, майже живописне трактування рослинних мотивів, що пов'язано з впливом більш різноманітної матеріальної бази та інтенсивністю торговельних контактів у минулому. Ці відмінності не є суперечливими, а навпаки – відображають адаптацію єдиного світоглядного канону до специфічних господарських та ландшафтних умов краю.

Підсумовуючи аналіз композиційних особливостей буковинської писанки, варто наголосити, що майстерність місцевих писанкарок ґрунтується на органічному синтезі суворої геометричної дисципліни

⁴⁴ Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1987. С. 435.

та динамічної пластики форм. Композиція буковинського виробу не є випадковим набором символів, а становить собою продуману архітектонічну систему, де кожна лінія, кожен пояс чи комірка виконують як декоративну, так і сакральну функцію.

Застосування традиційних схем поділу – від чіткої «фрезової» поясності до складних сітчастих структур «сорок сороків» – дозволяє майстриням трансформувати обмежений простір яйця у цілісну модель Всесвіту. Поєднання акцентованих центричних рішень із динамічними «вітрилами» та «кривульками» свідчить про високий рівень художнього мислення, спрямованого на досягнення композиційної рівноваги. Водночас ця впорядкованість не обмежує творчий пошук: адаптивність до зовнішніх впливів та вміння вписувати складні мотиви в архітектоніку яйця демонструють гнучкість буковинської традиції.

Отже, композиційна побудова буковинської писанки виступає надійним каркасом, на якому тримається семантичне навантаження орнаменту. Завдяки дотриманню вивічених віками канонів майстрині не лише забезпечують естетичну досконалість писанки, а й наділяють її статусом дієвого оберега. Таким чином, композиція в буковинському писанкарстві стає «мовою» сакрального простору, яка через ритм, симетрію та гармонію форм висловлює прагнення українського народу до впорядкованості життя, єдності з природою та усвідомлення власної причетності до вічних циклів буття.

Колористична система буковинської писанки є складною поліхромною структурою, яка не лише виконує декоративну функцію, але й несе глибоке семантичне навантаження, виступаючи важливим засобом сакралізації виробу. Традиційна палітра регіону, що споконвічно формувалася під впливом доступних природних барвників, з часом трансформувалася у стійкий художній канон, де кожен колір наділений власною символікою та енергетикою. В основі буковинського писанкарства закладена класична тріада – чорний, червоний та жовтий кольори, проте на Буковині вона набуває особливої інтенсивності та контрастності. Червоний колір, який традиційно символізує життєву силу, кров, вогонь та любов, у композиціях часто виступає домінантою, що структурує орнаментальний простір та підкреслює енергетичні центри виробу; для молоді він також уособлює надію на вдалий шлюб⁴⁵. Жовтий колір, як символ місяця, зірок, небесного світла, стиглого зерна та достатку, додає композиціям внутрішнього сяйва, виконуючи роль світлового акценту, що врівноважує більш насичені

⁴⁵ Сидорович С. Ю. *Pisanki ukraińskie (Українські писанки). Prace etnograficzne*. Lwów: Наукове товариство ім. Шевченка, 1935. С. 48.

й темні кольори. У свою чергу, чорний колір на Буковині трактується не як символ скорботи, а насамперед як знак материнської землі, плодючої основи та стабільності, що вказує на глибинний зв'язок людини з предками; поєднання чорного з білим традиційно сприймається як шанування душ померлих та подяка за охорону від лихих сил.

Особливою рисою буковинського стилю є використання зеленого, синього (блакитного), коричневого та фіолетового кольорів, що виразно корелює з багатою флорою та ландшафтним розмаїттям регіону. Зелений колір символізує весняне пробудження природи, воскресіння та багатство рослинного світу; синій – небесну блакить, чистоту води, повітря та духовність. Бронзові та золотаві відтінки уособлюють щедрість Матері-Землі та статок, рожевий – щедрість, а фіолетовий – мудрість. Слід зазначити, що семантика барв на Буковині демонструє певну локальну варіативність: якщо в гірських районах (Буковинська Гуцульщина) традиційно переважає стриманіша гама, де домінують насичені червоні, бордові та теракотові відтінки, то на рівнинних територіях області спостерігається значно ширша і яскравіша палітра. На Гуцульщині, зокрема, поєднання червоного з білим традиційно акцентує вшанування духів пращурів, а використання багатоколірної гами (чотирьох-п'яти кольорів) у народній уяві трактується як побажання родинного щастя, миру та любові.

Технологічне підґрунтя цієї колористики сягає корінням у XIX – першу половину XX ст., коли майстрині використовували виключно природні барвники: жовтий – з кори солодкої яблуні, коричневий – із лушпиння цибулі, чорний – з дуба, кори вільхи або лушпиння соняшника з мідним купоросом, зелений – з житніх висівків, фіолетовий – з ягід бузини. Важливою умовою якості було використання джерельної води, а не колодязної, та тривалий процес виварювання барвників. У сучасну епоху цей арсенал значно розширився завдяки впровадженню анілінових, олійних та нітросмалевих фарб, а також маркерів, що проте не нівелює символічну вагу кольору. Взаємопроникнення писанкарських та вишивальних традицій сприяло ускладненню палітри, впровадженню тонких градацій та лесування, завдяки чому писанка набуває майже живописної глибини⁴⁶. Етнографічні дослідження доводять, що колористична гама рівнинної Буковини відрізняється від гуцульських зразків багатством відтінків, що пояснюється впливом різноманітних культурних чинників та доступністю широкого спектру барвників у поселеннях на торговельних шляхах.

⁴⁶ Кожолянюк О. Буковинські великодні писанки: історія і сучасність. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал. Серія "Історичні та філологічні науки"*. Чернівці-Сучава: БДМУ. 2014. № 2 (2). С. 22.

Таким чином, колористика в буковинському писанкарстві є дієвим інструментом візуальної комунікації, через який майстриня виражає світоглядні ідеали, впорядковує сакральний простір та закріплює віру в нерозривну єдність людини з природою, де кожен відтінок виступає складним кодом, що транслює інформацію про цінності та сподівання українського етносу.

ВИСНОВКИ

Завершуючи комплексний аналіз семантико-морфологічних структур буковинського писанкарства, можна стверджувати, що воно є не просто сукупністю декоративних прийомів, а цілісною, багаторівневою знаковою системою, яка відображає архаїчні світоглядні уявлення українського етносу про космогонічний устрій Всесвіту, циклічність природних процесів та етичну єдність людини з довкіллям. Дослідження засвідчило, що буковинська писанка як артефакт поєднує в собі глибокий пласт язичницьких анімістичних вірувань із християнською обрядовістю, де кожен орнаментальний елемент – від геометричного «безконечника» до антропоморфної «берегині» чи стилізованого «дерева життя» – виконує функцію дієвого сакрального оберега, спрямованого на забезпечення родючості, здоров'я та родинного добробуту.

Архітектоніка буковинського писанкарства ґрунтується на суворій композиційній дисципліні, яка, попри регіональні відмінності між гірською гуцульською лаконічністю та витонченою багатобарвністю рівнинного Подністров'я, базується на законах симетрії, ритмічної організації простору та принципах ієрархічної побудови візерунка. Використання таких методів, як «фрезований» поділ на пояси, сітчасті структури «сорок сороків» чи акцентовані центричні рішення, свідчить про високий рівень мистецького синтезу та здатність майстринь перетворювати обмежену поверхню яйця на гармонійну модель упорядкованого буття. Колористична палітра регіону, з її традиційною тріадою чорного, червоного та жовтого кольорів, доповненою локальними відтінками, виступає важливим інструментом візуальної комунікації, де кожен колір наділений власною символікою, що акумулює давню народну мудрість.

Важливою складовою традиції є і супровідний ритуальний комплекс: від підготовчих дій з добору першородних яєць та дотримання сакральних часових проміжків до магічних замовлянь, що супроводжують процес розпису. У сучасних умовах писанкарство на Буковині переживає трансформацію – від переважно оберегово-ритуальної функції до статусу вагомого культурного маркера та об'єкта мистецької естетизації. Проте, попри зміну середовища функціонування, писанка залишається

динамічним, «живим» семантичним кодом, що доносить до наступних поколінь цінності, де головними залишаються культ природи, віра в перемогу життя та нерозривний зв'язок із предками. Отже, буковинська писанка є унікальним феноменом культурної спадщини, збереження якого вимагає не лише популяризації традиційних канонів, а й наукового осмислення внутрішньої логіки цього мистецтва як невід'ємної частини української національної ідентичності.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячено комплексному аналізу орнаментальної системи буковинської писанки як унікального феномену української духовної культури. У роботі висвітлено проблематику еволюції народної символіки, що трансформувалася під впливом історичних змін та взаємодії дохристиянських вірувань із християнською догматикою. Особливу увагу приділено семантичному наповненню геометричних та рослинних мотивів, які утворюють складний сакральний код, що відображає світоглядні уявлення буковинців про структуру Всесвіту. Автором охарактеризовано регіональні особливості орнаменту, зокрема контраст між лаконічною стилізацією гірських районів та бароковою пишністю Подністров'я. Проведене дослідження дозволило виявити механізми адаптації давніх космогонічних символів до потреб сучасного декоративно-живописного вирішення. Зокрема, встановлено, що інтеграція елементів вишивки та методів «геометризації» сприяли формуванню впізнаваного буковинського стилю. Встановлено, що рослинний орнамент виступає не лише декоративною оздобою, а витонченим семантичним інструментом, що закріплює віру в циклічність земного буття. Результати роботи підтверджують, що писанка залишається дієвим засобом збереження етнічної ідентичності та нерозривного зв'язку поколінь.

Література

1. Біняшевський Є. Українські писанки. Київ: Мистецтво, 1968. 92 с.
2. Бережна Г. Великодня диво-писанка. *Яблунька*. 2000. № 2. С. 6–8.
3. Беркун О. Українські писанки. *Позакласний час*. 2002. № 7. С. 23–26.
4. Бойчук В., Дранюк О. Буковинська писанка і народні святкування. *Буковинський історико-етнографічний вісник*. Чернівці, 2000. Ч. 2. С. 22–23.
5. Бордіян В. Буковинська писанка. *Буковина*. 1991. 12 квіт.
6. Будна Н. Свячені писанки не псуються. *Молодий Буковинець*. 2006. 20 квіт.

7. Будна Н. Великодні писанки – це домашній оберіг. *Молодий Буковинець*. 2011. 20 квіт.
8. Бушила Т. І. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. Київ: Мистецтво, 1981. 217 с.
9. Венедич Ю. Писанковий вернісаж. *Буковина*. 2001. 13 квіт.
10. Воропай О. Звичаї нашого народу : етногр. нарис. Київ: Оберіг, 1993. 589 с.
11. Гургула І. В. Народне мистецтво західних областей України. Київ: Мистецтво, 1966. 80 с.
12. Гургула І. Писанки Східної Галичини й Буковини в збірці Національного музею у Львові. *Матеріали до української етнології й антропології НТШ*. Т. 21–22. Ч. 1. Львів, 1929. С. 131–156.
13. Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1987. 472 с.
14. Загайська Р. Писанка: традиції та модерний дискурс. Львів: Априорі, 2009. 164 с.
15. Золотухін С. Казки Буковини як джерело вивчення дохристиянських вірувань слов'ян. *Буковинський історико-етнографічний вісник*. Чернівці, 2000. В. 2. С. 29–30.
16. Ісак А. Писанкове диво Старого Вовчинця. *Буковина*. 2009. 17 квіт.
17. Кайндль Р. Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці: Молодий буковинець, 2000. 208 с.
18. Кара-Васильєва Т. Писанка – культурний символ України. *Писанка – символ України: матеріали наук.-практ. конф.* Київ, 1993. С. 8–13.
19. Кара-Васильєва Т. Декоративно-прикладне мистецтво України ХХ ст. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 280 с.
20. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Т. 3: Весняний цикл. Торонто ; Вінніпег, 1962. 372 с.
21. Кириченко М. Український декоративний розпис. Київ: Знання-Прес, 2006. С. 186–208.
22. Кожолянко Г. Етнографія Буковини. Т. 3. Чернівці: Золоті литаври, 2004. 392 с.
23. Кожолянко О. Буковинські великодні писанки: історія і сучасність. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал. Серія “Історичні та філологічні науки”*. Чернівці-Сучава: БДМУ. 2014. № 2 (2). С. 21–25.
24. Кожолянко О. Символіка рослинного орнаменту в Буковинському писанкарстві. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології: зб. наук. праць*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2019. Т. 1 (47). С. 266–283.

25. Коновал Т. Писанкова абетка. Київ: Світ успіху, 2007. 208 с.
26. Корпан М. Візерункові барви гуцульських писанок. *Буковина*. 2008. 1 трав.
27. Ластівка К. Рахманський Великдень. Чернівці: Зелена Буковина, 2008. 86 с.
28. Манько В. Українська народна писанка. Львів: Свічадо, 2001. 48 с.
29. Міхеєва І. Розвиток народного писанкового мистецтва на Буковині. *Чернівецький художній музей. Річник. Рік 1*. 2002. Чернівці, 2003. С. 46–50.
30. Михайлишин Р. Р. Писанка – унікальний витвір українського народного мистецтва: історія, традиції, сучасність. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2017. Вип. 2 (88). С. 18–25.
31. Найден О. Орнамент українського народного розпису. Київ: Наукова думка, 1989. 79 с.
32. Онищук О. Символіка української писанки. Торонто, 1985. 108 с.
33. Орехова О. Символіка рослинного орнаменту у буковинському писанкарстві. *Ми – українці, ми – українські*: Матеріали Буковинської науково-практ. конф. Чернівці – Вижниця, 2007. С. 100–103.
34. Осадца Т. Дослідники українських писанок. *Писанка – символ України*: матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1993. С. 32–43.
35. Осадца Т. Дослідники українських писанок. *Образотворче мистецтво*. 1994. № 2. С. 44–47.
36. Писанка – диво народного мистецтва / уклад.: В. Пічкарь, П. Сонко, Й. Дунда, С. Жупан. Ужгород, 1993. 15 с.
37. Пігуляк М. Колекція писанок у збірці Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України: проблеми комплектування і зберігання. *Могилянські читання*. Київ, 2003. С. 381–383.
38. Писанка на Путильщині: [зб. матеріалів]. Путила, 1994. 45 с.
39. Романець П. Писанка і прадавні джерела українського народного мистецтва. *Писанка – символ України*: матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1993. С. 13–17.
40. Світ української писанки / упоряд. С. П. Сітко, Т. Є. Русанова. Київ, 2005. 96 с.
41. Селівачов М. Домінантні мотиви української народної орнаментики (кін. XIX – XX ст.). *Народна творчість та етнографія*. 1990. № 2. С. 35–41.
42. Селівачов М. Повернення з вирію. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 1. С. 25.

43. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ: АНТ, 2005. 400 с.
44. Сидорович С. Ю. Pisanki ukraińskie (Українські писанки). *Prace etnograficzne*. Lwów: Наукове товариство ім. Шевченка, 1935. 60 s.
45. Скорик М. З джерел писанкового орнаменту. *Писанка. Всеукр. культ.-мист. етнограф. журнал*. 1995. Ч. 1 (14). С. 10–14.
46. Скуратівський В. Писанка тисяча років тому. *Україна*. 1992. № 26. С. 16–17.
47. Скуратівський В. Вінець. Київ: УСГА, 1994. 240 с.
48. Смолій Ю. Писанки /Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 3: Мистецтво XIX ст. Київ, 2009. С. 193–203.
49. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). Київ: Либідь, 1992. 287 с.
50. Ткаченко В. Джерела вивчення українського писанкарства 90-х рр. XX ст. – початку XXI ст. *Переяславський літопис: зб. наук. ст. Переяслав-Хмельницький*, 2011. Вип. 2. С. 119–130.
51. Ткаченко В. М. Розвиток українського писанкарства кінця XIX – початку XXI ст.: регіональні особливості, сучасні трансформації : дис. ... канд. іст. наук : спец. 07.00.05 «Етнологія». Київ, 2012. 214 с.
52. Турів М. Символіка української писанки. *Українська думка (The Ukrainian Thought)*. 1997. 17 квіт.
53. Українці: іст.-етногр. моногр. У 2 кн. Кн. 2. Опішне: Українське народознавство, 1999. 544 с.
54. Цюриць С. А вже недалеко червоне яєчко. Луцьк: Надстир'я, 1993. 20 с.
55. Черняк Л. Писанковий край Черемоша і Прута. *Буковина*. 2011. 22 квіт.
56. Шутак М. Писанка. *Народне мистецтво*. 1999. № 3–4. С. 54–55.
57. Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 4. Львів: Накладом Наук. Тов. імени Шевченка, 1904. 272 с.
58. Щербаківський В. Основні елементи орнаментатії українських писанок та їх походження. Прага: Видання Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі, 1925. 32 с.
59. Яківчук А. У світі мистецтва писанки. *Буковинське Віче*. 1997. 23 квіт.
60. Kochanowski G. V. Ostereier in der Bukowina und Galizien. *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*. Wien, 1899. V. Jahrgang. S. 155–161.

Information about the author:

Kozholianko Olena Vitaliivna,

Doctor of Philosophy (PhD in History),

Associate Professor at the Department of World History

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

2, Katedralna Str., Chernivtsi, 58002, Ukraine

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ДРАМАТУРГІЇ ЗВУКУ У СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВАХ

Корякін О. О.

ВСТУП

Бурхливий розвиток технологій у сфері запису, редагування, передачі відтворення звуку, який відбувається у ХХІ ст., зумовив новий етап активізації наукових та прикладних пошуків у сфері драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах. Цілком очевидно, що плеяда митців продовжує ефективно використовувати звук у сценічному дійстві у найбільш традиційних формах, які не зазнають кардинальних змін протягом років. Однак в умовах сьогодення творчі пошуки драматургії звуку у перформативних мистецтвах обумовлюють появу та впровадження нових, цілком оригінальних форм побудови драматургії засобами звуку, а також інтеграції глядачів до сценічного дійства. У контексті постдраматичних практик, міждисциплінарних сценічних експериментів, саунд-арту, аудіовізуальних інсталяцій і site-specific перформансів особливої актуальності набуває дослідження драматургії звуку як самостійної теоретичної та методичної проблеми. Предметом широкого кола прикладних праць є впровадження нових прийомів використання звуку з метою вибудовування драматургії твору перформативного мистецтва. Водночас у сучасному мистецькому процесі спостерігається суттєве переосмислення ролі звукового компонента: від традиційного функціонування як музичного або технічного оформлення до статусу активного носія наративу, конфлікту, ритмічної організації та образної експресії. Сучасний звук у перформативних мистецтвах здатен структурувати сценічну подію, створювати багатопланові сенсорні середовища, взаємодіяти з тілесністю виконавця та просторовою композицією, а також генерувати нові форми комунікації між митцем і аудиторією. Пороте наразі теоретико-методичні основи драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах не набули належного висвітлення у наукових працях.

1. Аналіз досліджень драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах

У розділі аналізуються способи, якими звук функціонує у живому виконанні, відповідно, формування драматургії звуку. Акцент зроблено

на способи використання звуку для сприяння тому, що Брендон ЛаБель називає «моментами зв'язку», коли люди/тіла вступають у близькі стосунки один з одним, з місцем та з плинним моментом, «щоб вплітати індивіда в більшу соціальну тканину»¹. Воно припускає, що звук у виконанні може бути використаний драматургічно, тобто для сприяння моментам зв'язку як всередині, так і між аудиторією/слухачами. Досліджуючи ідею про те, що драматургія звуку може викликати акти асоціації, пам'яті та уяви, це дослідження ґрунтується на ідеї, що «через процеси звучання та слухання люди вступають у стосунки, вони поширюються у світ і притягують світ до себе»².

У дослідженні розглядаються конкретні приклади у контексті «живих» перформансів, які розширюють свою практику завдяки продуманому використанню звуку. Здебільшого ці пошуки у сфері драматургії звуку започатковуються не музикантами чи саунд-дизайнерами, а театральними митцями чи режисерами, для яких звук відіграє критичну драматургічну роль у передачі їх ідей. У фундаментальній праці «Акустичні території: звукова культура та повсякденне життя» Б. ЛаБель стверджує, що «слухова парадигма мовчки вбудована в сучасний стан і пропонує переконливу структуру для розробки того, що вже відбувається»³. Це вказує на те, що діє своєрідна операція звучання/слухання, не лише буквально, але й у невидимому, сполучному, внутрішньому/зовнішньому способі мережевого спілкування. Він продовжує: «Радикальна трансформація глобального досвіду, зміна позиції суб'єкта... ініціює нові траєкторії та боротьбу в соціальній реальності. Як брати участь у цьому масовому інформаційному просторі, осмислити себе стосовно всіх присутностей, що щодня затоплюють, несучи численні ідентичності? Як бути розташованим у потоці численних географій, як близьких, так і віддалених?»⁴

Спостерігаючи за подіями в траєкторії сучасного перформансу у ХХІ ст., можна побачити, як митці звертаються до питань Б. ЛаБель про те, як брати участь, як осмислювати себе і як бути розташованим. У сучасних практиках перформансу ми бачимо зміну позиції суб'єкта, що виявляється у змінних стосунках між виконавцем/виконавцями, аудиторією та учасниками, а також у вставці «реальних людей» там, де

¹ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.21.

² Chambers I. The aural walk. Cox, C., and Warner, D. (eds), *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 99.

³ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.18.

⁴ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.19.

колись були актори. Ми бачимо, що участь використовується як керівна модель для створення нових перформансів та нових способів роботи. Також зауважимо, що технології, які використовуються для поєднання близьких та віддалених географій та часових зон у перформансах, що розгортаються в реальних місцях у діалозі з тут-і-зараз. Ми бачимо, як звук використовується для того, щоб прорізати або крізь «потік і затоплення», щоб забезпечити опорні точки, місця, моменти перепочинку від «цієї маси інформації»; моменти роздумів та зв'язку.

Твори та роздуми Б. ЛаБелля про звук є червоними нитками, що проходять крізь усе це дослідження. Вони пропонують резонансні метафори для функції перформансу, а також мають прямий зв'язок з особливим акцентом, який робиться в плані звуку в самому дослідженні. У вступі до своєї праці Б. ЛаБелль переповідає розмову, яку він почув між батьком та його маленьким сином, обговорюючи, звідки береться звук і куди він іде. Він описує батька, який вказує на власні груди, потім у повітря, а потім на груди хлопчика. Жести чоловіка є «... прекрасним відображенням звуку як мандрівного руху, який одразу зближує два тіла разом; це натякає на інтенсивність та грацію, з якими звук може створювати простір для стосунків, точку зустрічі, розмиту, але водночас загострену; приватний простір, що вимагає чогось між, зовнішнього; географію близькості... Від одного тіла до іншого створюється нитка, яка зшиває їх разом в часову мить... Звук може бути почутий, як каже: Це наш момент»⁵.

Коли Б. ЛаБель описує звук як нитку «від одного тіла до іншого», найбільш відповідним видається термін «перформанс». Перформанс, як і звук, за своєю суттю є реляційним: він створює точку зустрічі, що поєднує тіла, життя та історії разом. У найкращому випадку перформанс також можна почути як фразу: «Це наш момент». У цьому розділі розглядається ідея про те, що коли звук об'єднує тіла, він створює «сполучні моменти... поглиблюючи відчуття як теперішнього, так і далекого, реального та опосередкованого»⁶. Ці «сполучні моменти» можна вважати життєвою силою живого перформансу; вони є причиною, чому ми збираємося разом, щоб почути історії один одного та розділити зустріч тут і зараз. Ці моменти зв'язку можуть виникати безліччю способів, коли наші власні асоціації впливають на самі твори; коли наша уява, спогади та почуття оживляються і коли ми впізнаємо себе в переживаннях інших людей. Необхідно зауважити, що хоча акцент у цьому розділі робиться

⁵ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.17.

⁶ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.15.

на передумові, що звук може сприяти моментам зв'язку всередині та між людьми, слід зазначити, що звук також може здійснювати зовсім протилежний ефект. Звук може бути використаний для сприяння процесам відчуження, ізоляції, порушення та, власне, відключення. Деякі випадки цих процесів будуть схарактеризовані пізніше, переважно з точки зору того, як вони співвідносяться або контрастують з процесами згуртованості або зв'язку.

У ХХІ ст. все більше і більше творців перформансів зверталися до звуку як драматургічного інструменту для полегшення та поглиблення вражень аудиторії, відзначаючи центральне місце звуку «як виконавчої та архітектурної складової сучасного театру»⁷. Розвиток цифрових технологій протягом першої чверті ХХІ ст. надав митцям безпрецедентний доступ до обладнання для запису, редагування та передачі звуку, що, у свою чергу, відкрило двері для того, щоб живий, медіатизований та оброблений звук були центральними гравцями в мові живого виконання. У багатьох перформансах попередньо записані матеріали вміщено серед живого голосу, живого навколишнього звуку, живого обробленого звуку та живих тіл. Переплетення цих звукових матеріалів з живим виконавцем та ситуацією виконання дозволяє встановити зв'язки з минулого до теперішнього, від живого до медіатизованого, від реального до вигаданого; кожне змішує та розкриває одне одного через взаємний вплив.

Коли використовується термін «звук», мається на увазі просто те, що практик має намір показати аудиторії; чи то наживо, чи то записано, акустичне чи посилене, цифрове чи аналогове, чи то через динаміки чи навушники. Відповідно він може містити людський голос, що звучить/розмовляє, живий звук навколишнього середовища, польові записи, абстрактний звук, музику, звукові ефекти та/або ефекти Фолі. Слід зазначити, що використання звуку в театрі, очевидно, не є новим. Театр не є ні мовчазним, ні німим. У цьому сенсі звук завжди був присутній у театрі, проте звук переважно сприймався як «допоміжна функція стосовно тексту чи зображення»⁸. Драматургія звуку відображає звук «не лише як допоміжну музику чи випадковий шум, але й як автономний сценічний будівельний матеріал»⁹. Оскільки митці протягом першої чверті ХХІ ст. почали активно займатися драматургією звуку, процвітали нові форми

⁷ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.4.

⁸ Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 7.

⁹ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.5.

специфічної практики. Звільнені від обмежень традиційних просторів для виступів, ці перформанси більше не потребують відмови від інтимності та контролю, які пропонують традиційні простори. Коли стіни аудиторії руйнуються, громадські простори стають новими сценами для інтимних виступів, опосередкованих цифровими та бездротовими звуковими технологіями, що використовуються в поєднанні з навушниками.

Мір'ям Шауб вводить концепцію «невидимих архітектур» у своїй праці про роботу звукової художниці Джанет Кардіфф. «Невидимі архітектури», побудовані зі звукових матеріалів, функціонують як «афективні рамки» для розміщення асоціативних актів аудиторії/учасників¹⁰. Б. ЛаБель зазначає, що «слухання вже є асоціативним актом»¹¹. Те, що акт асоціації неявно притаманний процесу слухання, дає ключ до того, як звук може бути використаний для такого ефекту у виставі. Ми є творцями сенсу. Як глядачі, ми мовчки створюємо сенс і живемо у творах, «як в орендованій квартирі»¹². Хоча Мішель де Серто має на увазі процес читання письмового тексту, той самий принцип можна застосувати до «читання» вистави. Ми пов'язуємо зір зі звуком, а ідеї та образи з контекстом. Мистецтво, яке цікавить як творця, так і глядача, спирається на цей асоціативний процес і, роблячи це, запрошує до «проживання». Цей вид перформансів не являє собою закриту систему, а радше таку, що спирається на те, що приносять ті, хто входить. Завдяки асоціативним актам пам'яті та уяви, глядачі як живуть, так і певною мірою доповнюють (невидимі) структури, що лежать в основі вистави.

Аналіз у межах даного розділу проводиться в контексті руху до звуку в сучасному виконавстві та робить внесок у те, що вчений Адріан Кертін назвав «звуковим поворотом»¹³ у академічному дискурсі навколо теми. Визначення терміну «драматургія» змінюється залежно від контексту, в якому він використовується та до якого застосовується. У контексті постдраматичного театру/сучасного виконавства «драматургія» зазвичай асоціюється з питаннями структури, взаємодії елементів та культурного контексту, в якому знаходиться певний твір. Театральний режисер Еухеніо Барба, якого часто цитують на цю тему, стверджує, що його «драматургія режисера є драматургією драматургій»¹⁴. Його передумова полягає в тому,

¹⁰ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 94.

¹¹ LaBelle B. Acoustic territories: sound culture and everyday life, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.19.

¹² De Certeau M. The practice of everyday life, trans. S. Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984. P. 21

¹³ Curtin A. Avant-garde theatre sound: staging sonic modernity, New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 5.

¹⁴ Barba E. On directing: burning the house. London: Routledge, 2009. P. 204.

щоб «мислити у множині: більше одного значення, більше однієї історії, більше одного типу взаємозв'язків, множинність та розгалуження елементів і ліній розвитку»¹⁵. Е. Барба звертається до метафори «переплетення», щоб описати драматургічний процес, припускаючи, що «завдання акторів є створення окремих ниток: матеріалів, партитури, взаємозв'язків з простором, текстом, об'єктами та джерелами світла всередині та зовні них»¹⁶.

Драматургія Е. Барби – це драматургія взаємозв'язків, де дискретні елементи «сплітаються між собою таким чином, що створюють інтерпретаційні рамки»¹⁷. Саме поняття Е. Барби про «переплетення» у нашому дослідженні застосовується до дискусії про драматургію звуку, де звук розуміється як взаємозв'язок з безліччю інших елементів, сплетених разом, щоб створити тканину живого виступу у перформативних мистецтвах. Наприклад, у переплетенні звуку та виступу такі елементи, як простір, час, близькість та масштаб, стають по-новому пластичними. Попередньо записаний, живий та оброблений наживо звук може використовуватися по-різному, щоб кинути виклик масштабу, створити інтимність, змістити близькість, створити часові зсуви, викликати невидиме, діяти як мнемонічні тригери, викликати асоціації, доповнити тут і зараз, викликати відчуття дислокації та викликати відчуття місця та простору.

Хоча існує значна кількість праць різних рівнів на тему драматургії в театрі, фундаментальних праць про драматургію звуку в театрі помітно не вистачає в більшості критичних та наукових дискурсів. Дійсно, донедавна було дуже мало праць, пов'язаних зі звуком у театрі, окрім більш прикладних зі звукового дизайну.

Для обґрунтованого аналізу звуку та його наслідків потрібно було звернутися до різних галузей звукових досліджень, музики та філософії. Однак ці праці рідко розглядають звук у контексті театру та перформансу, і ще рідше в драматургічних термінах. Проте означена прогалина в науковому дискурсі почала поступово скорочуватися. Праця Младена Овадії 2013 року «Драматургія звуку в авангардному та постдраматичному театрі», що міцно вкорінена в театральній практиці, пропонує широкий огляд підходів до звуку та голосу, а також до слуху та усності в театральному перформансі. Його обговорення простежує використання голосу та сценічного звуку історичним авангардом початку ХХ століття

¹⁵ Barba E. On directing: burning the house. London: Routledge, 2009. P. 205.

¹⁶ Barba E. On directing: burning the house. London: Routledge, 2009. P. 206.

¹⁷ Eckersall P., Monaghan P., Beddie, M. The Dramaturgies project. *RealTime*. 2005. №. 70. P. 3.

аж до постдраматичних театралів сьогодення. Дослідження М. Овадії розміщує ці напрямки практики в контрапункт до домінуючої драматичної літературної традиції вчорашнього та сьогоднішнього дня, традиції, в якій голос та звук «вважаються вторинними порівняно з першістю тексту»¹⁸. Він припускає, що «зосередження авангарду на звуці та голосі як... автономних матеріалах не підпорядкованих лінгвістичному чуттю чи жесту, а рівноцінних у всіх відношеннях» проклало шлях для «театру постдраматичної епохи»¹⁹. Коло огляду М. Овадії широке і значною мірою історичне, прокладаючи безперервну лінію в експериментальному театрі, яка простягається від раннього модернізму до сучасних творів. М. Овадія, як і інші, схильний відокремлювати мову від обговорення звуку. Він наголошує на голосі як «емоційному, імпульсивному, жестовому вираженні, що перевищує мову»²⁰. Він зазначає «визнання авангардом матеріальності звуку... та встановлення нової естетики, яка розглядає звук як матерію, форму та незалежну складову твору мистецтва»²¹. На відміну від митців авангарду початку ХХ ст., у даному розділі не ставиться за мету деконструювати лінгвістичний сенс чи структури мови. Тим не менш, ідея «матеріальності звуку», застосована до записаного голосу, що розмовляє, має певний резонанс. У даному дослідженні голосові записи розглядаються як гнучкі та незалежні матеріали, або, використовуючи фразу М. Овадії, «автономні матеріали для будівництва сцени», які можна використати під час живого виступу. Часом чутні як фрагменти, відлуння, текстури або пунктуації, ці голоси можуть розглядатися як звукові матеріали, які мають бути використані в унісон або контрапункт до живого голосу.

У праці «Звук авангардного театру: постановка звукової сучасності» А. Кертін охоплює подібну до М. Овадії історичну територію. А. Кертін стверджує, що театр, на відміну від літератури, «унікально оснащений для демонстрації звукових ідей та переживань», здатний втілювати звукові явища через «тестування ідей про звук у реальних звукових середовищах»²². Його розділ про використання відтвореного звуку в епоху модернізму ставить під сумнів ідею про те, що інтеграція попередньо записаного звуку на сцені є виключно прерогативою цифрової ери. Посилаючись

¹⁸ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.3.

¹⁹ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.4.

²⁰ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.4.

²¹ Ovadija M. *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. P.7.

²² Curtin A. *Avant-garde theatre sound: staging sonic modernity*, New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 12.

на Гійома Аполлінера та Жана Кокто як приклади митців, які висунули звукові технології на перший план у драматургії та мізансцені, А. Кертін демонструє, як ці митці «взяли майстерність фактичного звукотворення з-за лаштунків і винесли її на сцену у формі маніпульованої або втіленої технології, зробивши її фігуративним співвиконавцем»²³.

«Театральний шум: звук вистави», збірка есе 2011 року, що досліджують підходи до та розуміння звуку в сучасному контексті вистави, «зокрема, розглядає дослідження та проблематизацію театральних) звуків»²⁴. Загальна тема «театрального шуму» (інтерференція, тертя) об'єднує великий та різноманітний набір внесків режисерів, звукорежисерів, виконавців, науковців, музикантів та дослідників. Хоча це занадто широка колекція, щоб охопити її в межах даного розділу, варто відзначити деякі розділи, що мають особливе значення для даного дослідження. Наприклад, розділ Джона Коллінза «Виконання звуку, звуковий простір» містить корисні точки відліку щодо театральності причинно-наслідкового зв'язку між зором та звуком, використовуючи приклади з його досліджень роботи театральним художником-бруйтером/художником Фолі.

У своєму розділі «Нав'язливі шуми: виконавча сила театральних звуків» Катаріна Рост стверджує про використання «нав'язливих шумів» у театрі. Вона відрізняє їх від більш традиційного використання звуку як засобу ілюстрації, або ж задання настрою чи емоційного тону. Нав'язливий шум у виставі, стверджує К. Рост, «має силу торкатися слухача прямим фізичним шляхом»²⁵. Це не лише миттєвий ефект, а він радше «впливає на те, як переживається вся вистава та як формується значення» в цій виставі²⁶. «Вокальне озеленення: театр звуку в аудіопрогулянках» пропонує корисні перспективи щодо форми аудіопрогулянки: авторка Міша Майєрс розглядає, «як використання технологій в аудіопрогулянці розширює феноменологічний простір, у якому відбувається театр»²⁷ та приділяє особливу увагу практикам слухання. У праці «Радикальна вокальність, слуховий дистрес та безтілесний голос: розв'язання голосу-тіла у «La Didone» групи Вустер» Пітер Верстрате пропонує деякі цікаві перспективи

²³ Curtin A. *Avant-garde theatre sound: staging sonic modernity*, New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 65.

²⁴ Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 14.

²⁵ Rost K. *Intrusive noises: the performative power of theatre sounds*. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 45.

²⁶ Rost K. *Intrusive noises: the performative power of theatre sounds*. Kendrick L., Roesner, D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 46.

²⁷ Myers M. *Walk with me, talk with me: the art of conversive wayfinding*. *Visual Studies*. 2010. № 25 (1). P. 61.

щодо поняття безтілесного або «чревововного» голосу. Внесок Джорджа Хоум-Кука «Слухові акти: театр та феноменологія слухання» постулює слухання як невід'ємно театральний акт, у якому «ми запускаємо в гру і звук, і самих себе»²⁸. Феноменологічне дослідження, обговорення Дж. Хоум-Куком слуховості театру «враховує втілену та особливу позицію слухача-глядача»²⁹. Що відбувається, коли ми слухаємо, як наше тіло задіяне в цьому акті та як воно формує наше сприйняття – все це питання, що досліджуються Дж. Хоум-Куком, як і феноменальний зв'язок між слуханням і переглядом³⁰. Його обговорення уваги як «динамічної та по суті втіленої діяльності» з її прямими наслідками для акту «слухання в театрі»³¹, надає цінне розуміння ролі аудиторії/учасника в драматургії звуку.

Ще однією цікавою працею, що сприяє скороченню прогалини в науковому дискурсі на тему звуку у виставі, є праця Росса Брауна «Звук: читач у театральній практиці»³², яка «має на меті зібрати ключові історичні тексти та сучасні способи мислення про матеріальні ремесла та практики театру»³³. Як впливає з назви, внесок Р. Брауна в серію зосереджений на звуку в театрі. Як професійний звукорежисер, Р. Браун об'єднує практичні та теоретичні праці про звук, як з цієї галузі, так і з інших, щоб створити широкий огляд розвитку того, що зараз називається «звуковим дизайном» у театрі. Р. Браун присвячує розділ інтерв'ю з іншими практиками (переважно звукорежисерами), чії відповідні практики змінювалися та розвивалися протягом останніх років у зв'язку з розвитком звукових технологій та зміною ролі звуку в театрі протягом цього періоду. Обговорення також звертає увагу на зміну параметрів ролі звукорежисера, показуючи, що традиційно від звукорежисера очікували, що він буде, перш за все, кваліфікованим звукорежисером та оператором, а потім, якщо взагалі, творчим учасником. Мабуть, найціннішим внеском праці «звуковий поворот» в академічному дискурсі останніх років є те, як

²⁸ Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 97.

²⁹ Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 98.

³⁰ Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 101.

³¹ Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 102.

³² Brown R. *Sound: A reader in theatre practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 248 p.

³³ Brown R. *Sound: A reader in theatre practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. P. 12.

Р. Браун синтезує широкий спектр ідей та матеріалів через власні праці, щоб створити змістовні зв'язки та розуміння між концептуальними, теоретичними та практичними аспектами предмета.

2. Використання навушників в контексті формування драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах

З метою контекстуалізації дослідження у історичній ретроспективі доцільно розглянути доцифрові часи аналогових пристроїв. За пошуковим запитом в Інтернеті «Walkman» одним з найбільшою кількістю переглядів є відео про маленьких дітей, яким показують застарілий пристрій, щоб перевірити, чи зможуть вони здогадатися, що це таке і як ним можна керувати. Коли дітям показують Walkman, вони починають хвилюватися: «Тобі потрібно щось у нього вставляти? Щоб перейти від однієї пісні до наступної, потрібно перемотати вперед, почекати, а потім просто вгадати, де може початися наступна пісня? На ньому може бути лише 30 пісень?»³⁴.

Величезний прогрес в аудіотехнологіях, здійснений з моменту появи Sony Walkman на ринку на початку 1980-х років, робить його практично невпізнаним як пристрій для відтворення звуку для сучасної дитини. У своєму есе «Слухова прогулянка», вперше опублікованому в 1994 році, Іен Чемберс описує Walkman як «символічний гаджет для кочівників сучасності, в якому музика в русі постійно деконтекстуалізується та реконтекстуалізується в інклюзивному та символічному потоці повсякденного життя»³⁵. Портативний та приватний, цей пристрій дозволив людям вперше стати звуковими кураторами різноманітних середовищ, здатними самостійно обирати саундтрек для будь-якого моменту чи дії. Ці моменти були розташовані переважно в повсякденних «приходах» і «відходах» міського ландшафту.

Walkman пропонує можливість мікронаративу, індивідуалізованої історії та саундтреку, не лише простору, а місця проживання. Втручання такого приватизованого середовища проживання в громадські простори є тривожним актом. Його дивна якість полягає в навмисному змішуванні попередніх меж у його провокаційному вигляді «не на місці».³⁶

Цей «тривожний акт» – відчуття, що користувач Walkman знаходиться в іншому місці, ізольований від оточуючих – досі резонує сьогодні, коли існує постійне занепокоєння, пов'язане з думкою про те, що

³⁴ Kids react to Walkmans. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Uk_vV-JRZ6E

³⁵ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 99.

³⁶ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 100.

персональні пристрої можуть стати бар'єрами між людьми, їх оточенням та іншими. Цікаво, що І. Чемберс також зазначає, що відмова від публічного обміну та очевидний регрес до індивідуальної самотності також передбачає несподівану серію розширень. З Walkman одночасно відбувається концентрація на слуховому середовищі та розширення наших індивідуальних тіл³⁷.

Це відчуття, що індивідуальне тіло може бути розширене через концентрацію на слуховому середовищі, резонує з припущенням Брендона ЛаБелля про те, що «багаті хвилі слухової матеріальності значною мірою розмивають межі між приватним та публічним»³⁸. Звук, і, як наслідок, технології, що його забезпечують, можуть створювати «інтенсивно приватні досвіди»³⁹, водночас влітаючи або розширюючи індивіда в публічну сферу.

Так само, як тіло, що звучать (голос) позначило відносини внутрішнього та зовнішнього, так само може слуховий світ Walkman. І. Чемберс стверджує, що так само, як людський голос повертає світ назад через свій заклик до відповіді, «Walkman... втягує світ у вас, підтверджує ваше тіло та лаконічно сигналізує про «діаспорну ідентичність», що складається в дорозі... Walkman переносить зовнішній світ у внутрішню частину ідентичностей»⁴⁰.

Сьогодні портативні звукові пристрої більше не є привілейованими об'єктами кочівників сучасності, вони є повсюдними; прикріплені до лацканів школярів, офісних працівників та бігунів, а також вбудовані у функції будь-якого смартфона чи автомобільної звукової системи. Сьогоднішні звукові куратори мають доступ до величезних масивів цифрових даних: тисяч треків, що відтворюються послідовно або випадково.

Для подальшого аналізу розглянемо середину 1990-х років. Приблизно в цей час з'явилося ціле покоління мельбурнських компаній вуличних виступів, значною мірою завдяки підтримці Мельбурнського міжнародного фестивалю мистецтв, створюючи перформанси, які були вражаючими, сміливими та надзвичайно візуальними. Від масштабних скульптурних перформансів «Primary Source» та «Strange Fruit» до візуальних та

³⁷ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 99.

³⁸ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.21.

³⁹ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 99.

⁴⁰ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 100.

музичних творів «The Hunting Party», «Five Angry Men» та «The Teabags», ці митці вирішували виклики перебування на свіжому повітрі, будучи більшими та сміливішими за своє оточення. Ті, хто працював з акустичним вокалом та інструментами, стикалися зі значними труднощами, конкуруючи з зовнішнім аудіальним середовищем. Прибуваючи на нове місце для виступу, одним із перших питань завжди було те, де розмістити стаціонарний компонент вистави. Це рішення враховувало низку міркувань, але завжди на першому місці була природна акустика простору та те, як можна було б її використовувати на свою користь.

Новіші досягнення в галузі цифрових звукових технологій призвели до розширення доступу до звукових технологій та їхньої доступності. Звук тепер можна записувати, зберігати, редагувати, маніпулювати та передавати способами, немислимими навіть десять років тому. Ці зрушення дозволили виконавцям у дедалі більшій кількості скористатися можливістю більш тісно та цілеспрямовано працювати зі звуком. Програмне забезпечення для обробки звуку в реальному часі дозволило інтегрувати імпровізаційні методики в репетиційну кімнату, а живу обробку інтегрувати в самі виступи. Звук став критично важливим інструментом у виконанні твору перформативного мистецтва, вбудованим у його драматургію та подачу. Це сприяє досягненню відповідного рівня інтимності та деталізації, а також призвело до нових стратегій зв'язку з аудиторією.

Навушники, природний супутник портативних звукових пристроїв, і однаково повсюдний, відіграють важливу роль у способах функціонування цих творів. У ХХІ ст. спостерігалось експоненціальне зростання використання навушників у виступах у приміщенні та назовні, як для виконавців, так і для аудиторії. Навушники можуть розширити нас у світ і залучити світ до нас, створити приватний світ для слухача у публічному контексті, доставляти звук прямо в нашу голову, потенційно виключаючи інші звуки, сприяти відчуттю занурення, зменшувати дистанцію, робити чутними ті звуки і голоси, які зазвичай залишаються нечутними. Їх можна використовувати для зв'язку нашого внутрішнього світу із зовнішнім середовищем, для створення мосту між попередньо записаним звуком та живим звуком навколишнього середовища та для поєднання вигаданого та реального. Поширене переконання, що персональні пристрої та навушники функціонують як відчужуючі бар'єри між людьми та їх оточенням, було переосмислено митцями, використовуючи ці ж технології для більш тісного та вісцерального зв'язку людей з їхнім безпосереднім оточенням та людьми всередині них. Звук, що передається через навушники, може виконувати драматургічну функцію формування зв'язків між художнім конструктом, місцем та аудиторією. У цих контекстах персональний аудіопристрій, як

зазначає І. Чемберс, «одночасно є технічним інструментом та культурною діяльністю... що сприяє осмисленню, переосмисленню або окресленню сучасного світу»⁴¹.

Режисер Брюс Гледвін з театру «Співпраця» та канадська саунд-художниця Джанет Кардіфф були далеко попереду свого часу у використанні звуку та навушників у своїх відповідних перформативних практиках. Незважаючи на подібне використання нетрадиційних перформансних просторів, їх практики виникли з окремих мистецьких ліній, причому роботи «Back to Back» міцно вкорінені в театрі, а Дж. Кардіфф – у практиці звуку та інсталяцій.

На початку 1990-х років звукові технології та способи подачі, які вони використовували, значно розширили та змінили форму їх роботи. Постійний резонанс інновацій театру «Back to Back» та Дж. Кардіфф можна побачити у зростаючій кількості творів, що перебувають десь у просторі між їх практикою театру та звукового мистецтва, і особливо це помітно в хвилі перформансів для навушників 2010-х років.

Група акторів, яких «вважають такими, що мають інтелектуальну недостатність», що складають ансамбль театру «Back to Back», значно вплинула не лише на зміст роботи компанії, але й на її взаємодію з технологіями та експерименти зі способами її проведення. Театр «Back to Back» вже багато років працює з навушниками у своїх виставах, як у приміщенні, так і на вулиці. «Маленькі металеві об'єкти» (2005 р.), перформанс, який вивів компанію на міжнародну арену, залишається тим орієнтиром, за яким продовжують оцінюватися інші роботи з громадським простором/наушниками.

Часто художні відкриття народжуються у відповідь на практичні виклики, як, здається, у випадку з театром «Back to Back». Підхід компанії до звукового виробництва спочатку виник як відповідь на протидію архітектурним властивостям традиційних театрів та «викликам, які вони створюють для акторів без значної голосової підготовки»⁴². Завдяки використанню радіомікрофонів, виконавців можна було чути на більших відстанях, що, як не дивно, звільнило їх від традиційних театрів, до яких вони намагалися адаптуватися. Компанія також забезпечила своїх акторів внутрішньонавушними моніторами як засобом для спілкування з ними протягом усієї вистави. Необхідно зауважити, що внутрішньоканальні

⁴¹ Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 94.

⁴² Tsilemanis A. Sensing spaces: assembling and experiencing site-related performance 2008–2011. Masters thesis. Bundoora: La Trobe University, 2012. P. 46.
Tsilemanis A. Sensing spaces: assembling and experiencing site-related performance 2008–2011. Masters thesis. Bundoora: La Trobe University, 2012. P. 47.

моніторні системи – це навушники, підключені до приймача, які носять актори, що дозволяє їм чути будь-який аудіосигнал, що надсилається їм. Не дивно, що ці технології та методи зрештою знайшли своє відображення в ширших концептуальних основах та реалізації роботи компанії.

Те, що починалося як практичні рішення, зрештою призвело до більших естетичних виборів та формальних інновацій. Вистава «SOFT» театру «Back to Back» (2002 р.), прем'єра якої відбулася на Мельбурнському міжнародному фестивалі мистецтв 2002 року, досліджує етичні дилеми, пов'язані з генетичними технологіями, та наслідки генетичного пренатального скринінгу. Двоє акторів грають подружню пару, яка стикається з вибором, чи переривати вагітність, після того, як їх пренатальний скринінг показав, що дитина народиться із синдромом Дауна. Їх лікар (третій актор) докладає всіх зусиль, щоб переконати їх зробити аборт. Сила твору частково походить від підбору «трьох виконавців, які є фізичним уособленням синдрому Дауна» на три ключові ролі («Back to Back», 2013 р.). Оригінальна презентація «SOFT» відбулася у величезному ангарі на доках у Саутбенку в Мельбурні. Потрапивши до ангара, глядачів проводили всередину білої надувної зони для вистав та розміщували на схилі. Цей надувний, схожий на матку, простір виконував численні функції розміщення першої частини вистави, забезпечуючи гігантський екран, на який проектувалися анімовані зображення та текст, та забезпечуючи полотно, здатне переходити з одного кольору в інший. Через величезність простору для вистави акторам доводилося працювати з радіомікрофонами, щоб їх було чути. Цей процес вокальної передачі був просунутий ще на один крок, надавши кожному глядачеві індивідуальні навушники, що дозволило тонко та цілеспрямовано модулювати живий голос та попередньо записаний звуковий дизайн одночасно один з одним. Отриманий ефект був ефектом безпосередності та інтимності, що руйнували дистанцію та кидали виклик масштабу простору. Те, як замкнений звуковий світ повторював архітектурну форму надувного простору, мало задовільне відчуття неминучості. Поворотний момент у розповіді «SOFT» настає, коли пара, переконана аргументами свого лікаря, погоджується перервати вагітність. У цей момент весь надувний корпус звільняється з-за глядачів і засмоктується у далекі, темні закутки ангара, залишаючи акторів і глядачів у темному, печерному оточенні.

Від «SOFT» існує чітка лінія розвитку до високо оціненого та часто виконуваного твору «Маленькі металеві об'єкти» («Back to Back», 2005 р.), в якому компанія повністю відмовляється від критого майданчика для вистав; обравши натомість громадський простір – будь то залізнична станція (Мельбурн), поромний термінал (Нью-Йорк), міська площа

(Дублін) або торговий центр (Торонто). Єдина видима інфраструктура, що залишається, – це ряд сидінь, який знову ж таки обладнаний індивідуальними навушниками для глядачів. У «Маленьких металевих об'єктах» міський пейзаж стає сценою; і певною мірою публіка стає акторами. «Маленькі металеві об'єкти» – це дослідження видимості, активності та влади, що розігрується через наратив про невдалу угоду з наркотиками. Як і у випадку з «SOFT», навушники використовуються для зменшення дистанції та створення відчуття близькості.

На початку вистави глядачі, які сидять разом у навушниках, спостерігають за світом, що проходить повз; повсякденність, обрамлена контекстом події та супроводжувана навколишнім звуком. Повільно, у постійному русі та потоці міського пейзажу, вводиться мікронаратив, який починається з розмови двох голосів. У своєму огляді вистави Джудіт Абелл звертає увагу на цю вступну послідовність: «Є щось дуже інтимне в тому, щоб слухати... голос через навушники. Це ніби звук зависає посеред вашої голови, затишно влаштовуючись у ваших власних думках»⁴³. Після багатьох хвилин прослуховування цієї розмови, спостерігаючи за тим, як навколо рухається та зникає людина, увага глядача врешті-решт привертається до двох фігур на великій відстані, їхня нерухомість контрапунктує безперервному потоку тіл навколо них. Глядачі починають усвідомлювати, що чути саме їхні два голоси. З цього моменту глядачі стають певною мірою вуайеристами або свідками поняття Ганса-Тіса Леманна про «вторгнення реального»⁴⁴, яке можна побачити знову і знову в «Маленьких металевих об'єктах», коли взаємодії в реальному світі на мить відволікають увагу глядача від центрального наративу або можуть бути пересічені з ним. Тема перформансу про видимість, або її відсутність, для певних осіб у нашому суспільстві, проявляється з різкою гостротою в цьому публічному середовищі.

Майбутня наркоторгівля та подальші акти залякування відбуваються у всіх на виду, відбуваючись тоді, коли «реальний світ» запліщує очі. Спостереження за розгортанням наративу у грандіозному масштабі міського пейзажу дозволяє глядачам спостерігати здалеку, бути віддаленими «вуайеристами». Дещо парадоксально, прослуховування через навушники дозволяє глядачам відчувати себе тісно залученими, ніби вони знаходяться прямо всередині розмови. Цей парадокс одночасного зв'язку з подією та відокремлення від неї, можливо, відображає ширше культурне явище, в якому ми можемо одночасно відчувати себе причетними до соціальної

⁴³ Abell J. Small Metal Objects: an intimate conversation and the perfect front. RealTime. 2007. June. URL: <http://www.realtimearts.net/article/issue/8490>

⁴⁴ Lehmann H.-T. Postdramatic theatre, trans. K. Jurs-Munby. London: Routledge, 2006. P. 100.

нерівності, яку відчують оточуючі. Використання навушників у цьому перформансі стає більше не просто засобом передачі звуку, а радше драматургічною стратегією, що підкреслює одночасність близькості та ізоляції, яку відчують глядачі та яку спостерігають актори. Ця територія зв'язку та відокремленості, близькості, але окремо, всередині та зовні, також чудово передана у творах Джанет Кардіфф. Поштовх і тяжіння цієї території не лише виражають своєрідний сучасний стан, але й, можливо, свідчать про щось досить фундаментальне в кожному з нас не лише як індивідуальних, але й як соціальних істот. Розмірковуючи про свої твори, Дж. Кардіфф каже: «Я думаю, що це одна з наших цілей у житті, чи не так, – зв'язатися»⁴⁵. Напрацювання Дж. Кардіфф є вираженням її бажання спілкуватися з іншими, створювати стосунки; часто віч-на-віч. Її власний голос є інтимною присутністю в творах, ведучи глядачів у подорожі, схожі на кінематографічні, через реальні місця. Вона залучає людей до інтимних зустрічей, які є «ілюмінаторами в інші світи»⁴⁶.

Як одна з найвидатніших представниць форми «аудіо прогулянки», Дж. Кардіфф розробила свою першу прогулянку після випадкового досвіду під час резиденції в Центрі мистецтв Банфа в Канаді у 1991 р. Вона описує прогулянку по кладовищу та запис власного голосу, спостерігаючи за своїми думками та оточенням. Випадково натиснувши кнопку перемотування, вона почула своє записане «я» на повторі – звук свого голосу, дихання та кроки – лише за кілька миттєвостей пост фактум. Вона описує цей досвід перебування у «двох місцях одночасно»⁴⁷, як момент «своєрідного відкриття»⁴⁸, яке їй потрібно було якимось чином дослідити. Вона створила свою першу аудіопрогулянку через два тижні та здійснила ще не менше 20 проміжних років разом із звуковим художником та давнім співробітником Джорджем Буресом Міллером.

Форма аудіопрогулянки може мати деякі спільні риси з її більш прозаїчним «родичем», «аудіотуром», який традиційно побутує в музеях або як історичний путівник по містах, де людина забезпечена індивідуальним аудіопристроєм з навушниками, а потім проводить її різними місцями за допомогою супровідного саундтреку. Якщо аудіотур є історично орієнтованим та інформаційно-орієнтованим форматом, то аудіопрогулянка є художньою та орієнтованою на досвід. Це інтимна зустріч, під час якої глядач (можливо, більш доречно його в цьому контексті називати «учасником»), має залучатися як фізично, так і уявно,

⁴⁵ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 189.

⁴⁶ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 5

⁴⁷ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 6.

⁴⁸ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 79

щоб твір ожив. У своїй праці про творчість Дж. Кардіфф Мір'ям Шауб стверджує, що знайомі простори розвивають «невидиму внутрішню архітектуру, надзвичайно особисту та унікальну мережу думок та емоцій»⁴⁹. Дж. Кардіфф використовує це «афективне сприйняття простору»⁵⁰ у своїх прогулянках, які функціонують як рамки для асоціативних зв'язків між звуком і зором, внутрішнім і зовнішнім, минулим і теперішнім, вигаданим і реальним, а також собою та іншими.

Голос Дж. Кардіфф присутній у всіх її прогулянках. Саме її голос веде учасників у їхній самотійній подорожі. На відміну від «Маленьких металевих об'єктів», де діалоги та голоси певним чином підслуховуються глядачами, голос у прогулянках Дж. Кардіфф звертається безпосередньо до учасника, встановлюючи стосунки віч-на-віч. Обговорюючи якість інтимності в аудіопрогулянках Дж. Кардіфф, М. Шауб вказує на «стерпна близькість»⁵¹, описуючи «близькість, яка не має на меті повністю закрити природний розрив між тілами та статями, а радше... є швидкоплинною формою близькості, яка захоплює нашу уяву та зберігає мінімальний ступінь свободи та дистанції»⁵².

Це викликає питання про те, що таке стерпна близькість, наскільки інтимне є занадто інтимним, що штовхає нас за цю уявну межу, де ми починаємо відштовхуватися від досвіду. З іншого боку, який збіг обставин притягне нас до незнайомого, але інтимного досвіду. Тон вокального висловлювання Дж. Кардіфф є прямим і близьким – він відчувається інтимним, але не надто інтимним. Сама Дж. Кардіфф стверджує, що її прогулянки створюють «безпечну інтимність завдяки розмежуванню через медіа»⁵³.

В аудіопрогулянках Дж. Кардіфф глибока взаємодія зі звуком вбудована в роботу – естетично, формально та функціонально. Один з основних принципів її прогулянок полягає в тому, що попередньо записаний досвід та живий досвід мають бути важко розрізненими, щоб «створити новий світ як безшовне поєднання двох»⁵⁴. Повертаючись до спостереження Г.-Т. Леманна про те, що живе та неживе, коли вони поєднані, мають «дивно живу» якість. Це, у свою чергу, оживляє щось в учаснику, коли вони взаємодіють між ними. Існує певний вид синестетичного зміщення, яке відбувається в процесі прослизання між попередньо записаним та живим,

⁴⁹ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 94.

⁵⁰ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 95

⁵¹ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 194.

⁵² Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 195.

⁵³ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 193.

⁵⁴ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 15.

або навіть між слуховим та фізичним середовищем, що призводить до опису роботи Дж. Кардіфф як «фізичного кіно».

Як зазначає М. Шауб, у творах Дж. Кардіфф «наше оточення ніби повністю відтворене зі звуку, і ця акустична анімація матеріального світу захоплює нашу уяву. Наш кругозір раптово розширюється до великої кінематографічної події»⁵⁵. Коли пробуджується ця кінематографічна чутливість, це ніби наше відчуття навколишнього світу загострюється, а деталі навколо нас набувають значення. Перехожі перетворюються на потенційних персонажів, що представляють можливі другорядні сюжети, повсякденні образи набувають важливості, ніби свідомо обрані, а деталі здаються збільшеними, ніби крупним планом, просто в результаті нашої уваги до них. Фізичний світ здається якимось чином зміненим через змішування нашого погляду/уяви/відчуттів з твором мистецтва та місцем. У цьому сенсі робота відбувається як у нас, так і навколо нас: ми є «каналом, через який голоси, шуми та музика подорожують... [мембраною]»⁵⁶ між внутрішнім та зовнішнім світами.

Хоча аудіопрогулянки Дж. Кардіфф глибоко «вбудовані» в місце, де вони виникають, вони функціонують як відкриті провокації, що плавно переходять між місцевістю та уявою. Фонографічний художник та дослідник Вілл Шрімшоу у своєму обговоренні фонографічної практики, що реагує на особливості місця, досить детально характеризує «недостатність конкретного для пояснення привабливості місця»⁵⁷. Натомість він виступає за більш абстрактні підходи, які «не лише передбачають документування місця, а й виробництво простору»⁵⁸. Поняття В. Шрімшоу про «неоднозначну пластичність»⁵⁹ місця можна чітко простежити в аудіопрогулянках Дж. Кардіфф, які за лічені хвилини переходять від історичного до стану сну. Дійсно, Дж. Кардіфф не прагне точно переосмислити середовище за допомогою звуку або «документувати та дослідити роль звуку у визначенні місця»⁶⁰, як це зробив би акустичний еколог; а звукова складова її аудіопрогулянок ніколи не є просто абстрактним амбієнтним фоном для досвіду. Аудіопрогулянки

⁵⁵ Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. P. 14.

⁵⁶ Connor S. The modern auditory I. Porter R. *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*. London: Routledge, 1997. P. 207.

⁵⁷ Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. P. 2.

⁵⁸ Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. P. 3.

⁵⁹ Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. P. 2.

⁶⁰ Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. P. 3.

коливаються між специфічністю та абстрактністю, черпаючи з реального місця тут і зараз та змішуючи його зі звуками інших місць, інших часів, вигадками та напівправдою. Вона чинить опір зв'язним наративам, натомість відкриваючи евокативні та неоднозначні простори, в які може потрапити власна уява учасника. Марла Карлсон, розмірковуючи над роботою Дж. Кардіффа 2004 року, створеною для Центрального парку Нью-Йорка, зазначає, що хоча, коли «Її довге чорне волосся» закінчилася, вона була розчарована відсутністю тематичної зв'язності чи завершеності оповіді, відповідно, якби історія чи навіть тема були зв'язними, то наші думки були б організовані на рівні, який виключає ці моменти занурення в теперішній досвід – теперішній момент, який включає наші відновлені спогади⁶¹.

Форма аудіопрогулянки підходить для перформативних мистецтв, маючи кілька чітких відмінностей від театру в приміщенні: аудиторія/учасник тепер поміщається в центр подій, певним чином замінюючи живого виконавця; учасник є мобільним; і все відбувається в реальному світі.

Так само, як протягом 1990-х та початку 2000-х років спостерігалось вражаюче збільшення використання відео під час живих виступів, у 2010-х роках спостерігається аналогічне збільшення використання навушників та акцент на звук. Чим більше митці досліджують ці техніки та способи подачі, тим складнішим стає наше колективне розуміння їхнього потенціалу. Такі фестивалі, як «Next Wave» у Мельбурні, були схожі на теплиці для перформансів, що використовують навушники, де (часто молоді) митці представляють роботи поза театрами, у нетрадиційних формах, для невеликої аудиторії або індивідуально. Робота зі звуком та навушниками дозволяє митцям виконувати перформанс відносно просто та економічно ефективно.

Лізель Зінк, молода режисерка з Брісбена, привезла свою роботу «Fifteen»⁶² на фестиваль «Next Wave» у 2012 році. Це був один з найскладніших з численних перформансів, виконаних у навушниках та аудіо на фестивалі того року. Вона, як і Дж. Кардіфф, цікавиться взаємозв'язком між виступом/місцем/звуком та між живим та попередньо записаним.

На «Fifteen» глядачі, які сиділи разом на балконі, мали вид з висоти пташиного польоту на фойє залізничної станції Флагстафф у годину пік. Спостерігаючи зверху, вони бачили, як чотири танцюристи рухаються

⁶¹ Carlson M. Looking, listening, and remembering: ways to walk New York after 9/11. *Theatre Journal*. 2006. № 58 (3). P. 405.

⁶² Zink L (chor.) Fifteen, Flagstaff Railway Station, Melbourne, 2012.

в просторі внизу серед метушливих пасажирів. Назва твору походить від ідеї, що відстань 15 сантиметрів окреслює зовнішні межі особистого простору людини. Здавалося б, менше 15 сантиметрів представляє нестерпну близькість, про яку згадувала Дж. Кардіфф раніше. «П'ятнадцять» досліджує способи, за допомогою яких люди керують, обговорюють та порушують ці негласні фізичні кордони у громадських просторах. «П'ятнадцять» була ретельно продуманою; обраним місцем була транзитна зона, заповнена потоком ділових людей, які прямували додому на поїзд. Повітряна перспектива глядачів на тіла, у поєднанні з візерунком плиткою підлоги простору, створювала формалізм у випадкових приходах та відходах. Танцюристи відстежували ці візерунки на підлозі та вирізьблювали свої власні, часом працюючи в темпі, що контрастує з темпами пасажирів, або дотримуючись повної нерухомості. Вони то з'являлися, то зникали з поля зору, залишаючи глядачам спостерігати за пасажирами, які часто буквально бігали крізь простір, щоб не спізнитися на потяг. В інших випадках публіка здавалася частиною хореографії, проносившись крізь виконавців та навколо них. Часом перформанс ставав менш хореографічним та більш схожим на інтервенцію, що підкреслювала поняття ізоляції. Досить довго одна виконавиця сиділа нерухомо, витягнувши ноги перед собою, і опустивши голову, і глядачі відзначали, що ніхто не зупинявся, щоб запитати про її самопочуття. В інших моментах виконавці тримали плакати на кшталт «Сьогодні мене обняли» або «Я дуже втомилася», що діяло як явна та пряма провокація, щоб їх помітили перехожі. Глядачі чули голос крізь навушники, який фіксував деталі з оточення: «Червоний шарф. Рука в кишені. Квиток. Поворот голови». Ці деталі глядачі потім шукали, а іноді й вловлювали, ніби беручи участь у таємній грі. Пізніше у творі глядачі побачили, як виконавець, який виступав, купує газету з невеликого кіоску на станції – глядачі чули його (через радіомікрофон), як він розмовляв з продавцем зі знайомством, яке свідчило про те, що вони тепер добре знайомі. Цей колажний набір подій, взаємодій, інтервенцій та хореографічних матеріалів був об'єднаний значною мірою завдяки використанню звуку в навушниках.

У виставі «П'ятнадцять» глядачі носили навушники з FM-радіоприймачем, налаштовані на смугу пропускання, на якій транслювався звук. Це була стара аналогова радіотехнологія, хоча і перероблена. Звуковий дизайн, який перемикався між попередньо складеними елементами, попередньо записаним текстом, прямою трансляцією навколишнього звуку та живим голосом, був основним засобом оформлення вистави. Незважаючи на те, що це високо хореографічний

танцювальний твір, який не переймається наративом, «П'ятнадцять» нагадує «Маленькі металеві об'єкти» театру «Back to Back» – жвавий публічний простір, глядачі, що сидять у банку разом з навушниками, виконавці, що взаємодіють у реальному просторі, та використання звуку для обрамлення вистави та керівництва досвідом глядачів. Якщо в роботі «Back to Back» глядачі сиділи з дротовими навушниками, то в «Fifteen» у глядачів були бездротові навушники, що відкривало потенціал для мобільності.

«Fifteen» був сукупністю подій, за допомогою яких виконавці прагнули встановити зв'язки з іншими та подолати або створити міст через 15-сантиметрову прірву. Це була несвідома відповідь на провокацію Б. Лабель: «як уявити себе у зв'язку з усіма присутностями, що затоплюють щодня, щоб нести численні ідентичності?»⁶³. Перформанс підкреслив відчуття дистанції, ізоляції та втрати ідентичності, яке можна відчутти серед затоплених присутностей людей, що подорожують. На противагу цьому виникали зв'язки, що виникали між виконавцями та дещо фізично віддаленою аудиторією, а також те, як слухове середовище розширювало окремі тіла глядачів у саме місце проведення вистави. Як і в «Маленьких металевих об'єктах», існувало подвійне відчуття близькості та віддаленості, відчуття зв'язку та відокремленості, відчуття «з'єднання в часовій миті»⁶⁴. Аудіо в навушниках було основною стратегією в цьому перформансі для зв'язку між тілами (аудиторією та виконавцями) та місцем проведення.

Щоб проілюструвати точку зору щодо зростаючого імпульсу використання навушників у виставах, нижче наведено невеликий перелік перформансів середини 2013 року.

«Живий огляд» (показ творчого розвитку), автор Сандра Паркер, звуковий дизайн від Девіда Францке. Глядачі, кожен з яких мав пару навушників, і сидів по периметру невеликої репетиційної студії, спостерігав за сольним танцюристом, який виконував дуже специфічний, але майже пішохідний набір фізичних жестів, що переривалися моментами нерухомості. Ця жива присутність супроводжувалася звуками щільної та дуже просторової аудіопартитури, побудованої з попередньо записаних бінауральних польових записів міського середовища – вуличних звуків, проїжджаючих поїздів, автомобілів, магазинів, перехожих, швидкоплинних взаємодій – які пізніше перетворилися на більш абстрактні та емієнтні звукові текстури. Необхідно зауважити, що тривимірний ефект або ілюзія

⁶³ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.18.

⁶⁴ LaBelle B. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. P.19.

бінауральних записів (які також використовувала Дж. Кардіфф у всіх своїх аудіопрогулянках) дає слухачеві відчуття, що він знаходиться в центрі звукового світу – саме він фізично відстежує ці середовища. Поєднання цієї надзвичайно просторової, щільної та референційної звукової палітри з надзвичайно спрощеною хореографічною мовою мало чудовий ефект. Ближче до кінця твору жіночий голос додав розмовний текст до звукового міксу, забезпечуючи своєрідний ретроспективний якір або пояснення для щойно побаченої фізичної партитури.

«Людина впевненості» від «Side Pony Productions», задуманий та зрежисований Зої Пеппер. У «Людині впевненості» п'ять волонтерів-глядачів та один актор складають виконавців кожного вечора. Дотримуючись попередньо записаних підказок та інструкцій, що лунають через навушники, виконавці фізично виконують розгортання розповіді. Аудиторія, також оснащена навушниками, поділена на три окремі групи по периметру простору для вистави. Кожна група слухає саундтрек, що містить комбінацію внутрішніх монологів персонажів, діалогів між персонажами та інструкцій, даних виконавцям. Одна група аудиторії слухає розповідь виключно з точки зору одного з головних героїв; інша група слухає розповідь з точки зору другого персонажа; а остання група, оснащена індивідуальними перемикачами, може вибирати в будь-який момент між аудіодоріжками, відповідними кожному з шести персонажів. Для цієї останньої групи система випадкової навігації веде до кількох точок зору на те, що по суті є звичайною траєкторією розповіді.

«Я твій чоловік» Рослін Оудес. У цьому перформансі, який досліджує питання влади та маскулінності через світ боксу, саме виконавці, а не глядачі, не надягають навушники. Це третя робота в трилогії перформансів Р. Оудес, що використовують техніку дослівного прослуховування навушників (або аудіосценаріїв, як називає її Р. Оудес), де виконавці промовляють записані інтерв'ю дослівно, як вони їх чують через навушники. Р. Оудес цікавлять особливі якості та нюанси, які надаються акторській грі, коли вони працюють таким чином, на відміну від традиційних акторських процесів заучування реплік та виконання в більш інтерпретаційному режимі.

«З тих пір, як я гадаю» (показ творчого розвитку), від «Крок за кроком, як цей», режисерка Сюзанна Керстен. Ця постановка була замовлена Чиказьким шекспірівським театром, а пізніше прем'єра відбулася в Чикаго у 2014 році. Її мельбурнську прем'єру представив Артс Хаус на Мельбурнському фестивалі 2014 року. У ній соло-учасник, керований портативним аудіо/відеопристроєм з навушниками (дуже схожим на «Місто розгалужених стежок» Дж. Кардіфф), здійснив епічну подорож

вулицями Мельбурна та будівлями, в трамваях і з них, в автомобілях і з них, у незнайомі простори та під час живих індивідуальних зустрічей. Спираючись на шекспірівську «Міру за міру», твір нашаровував вигадану дилему та наратив на конкретне міське середовище, яке трансформувалося в уяві учасника. Час, простір, вигадане та «реальне» були чудово поєднані, щоб створити складний, вісцеральний, захопливий і часом дезорієнтуючий досвід для учасника.

«Саундтреки» (показ творчого розвитку), від Молодіжного театру Святого Мартіна, режисерка Сара Остін. Спостерігаючи за фінальною генеральною репетицією «Сильфіди» Австралійського балету, невелика аудиторія для «Саундтреків» розташовувалася в дресс-колі Арт-центру «Playhouse», окремо від основної аудиторії, яка перебувала в партері внизу. Аудиторія «Саундтреків» була оснащена індивідуальними навушниками та дивилася балет, слухаючи живі коментарі від трьох молодих виконавців, розташованих в кабіні аудіокоментарів театру. Виконавці працювали без сценарію, обговорюючи балет та те, що вони могли розшифрувати з його історії, персонажів та тем. Часом, під впливом чогось у балеті або коментаря колеги-актора, розмова переходила до побічних історій та роздумів з власного життя акторів. Подібно до «З тих пір, як я гадаю», хоча й менш складно, глядачі повинні були орієнтуватися між двома різними світами: звуковим та фізичним/візуальним; кожен з яких збагачував інший. На відміну від більшості перформансів, обговорених вище, де глядачі носили навушники, подача звуку на одне вухо для «Soundtracks» не ізолювала звукову атмосферу фізичного середовища, дозволяючи повністю чути оркестрову музику, що супроводжує балет. У цьому сенсі звуковий світ для «Soundtracks» не був альтернативним світом, а таким, що нашаровувався на існуючий.

«Приватні танці», кураторка Наталі Курсіо. Ратуша Норткота була перетворена на щось подібне до фантастичного кемпінгу для «Приватних танців». Дво- та тримісні намети, встановлені по всьому простору, розміщували короткі, інтимні, живі танцювальні роботи, що виконувалися для невеликої аудиторії від однієї до шести осіб. В інших наметах на екранах трансливалися танцювальні фільми. У випадку як живих, так і екранних робіт, звукова складова «Приватних танців» здебільшого подається через навушники. Це гарантує, що враження від окремих робіт не переривається звуковим просочуванням з інших виступів. Сфокусована якість звуку через навушники слугує для посилення відчуття близькості в цих близьких приміщеннях, а не відрізає глядачів від виконавців будь-яким чином. Ці виступи виникли з різних дисциплін, мали різні естетичні проблеми та мови, черпали з різних впливів та використовували

наушники по-різному з різним ефектом. Проте всі вони є частиною історичного моменту, коли звук набув більшої культурної цінності. Двоє з шести головних митців достатньо молоді, щоб вважатися частиною «наступної хвилі» митців; інші – це визнані митці, які нещодавно знайшли нові способи використання звуку у своїй роботі. Для деяких стимул є практичним, для інших – драматургічним, а для багатьох, ймовірно, поєднанням того й іншого. У 2010 році, наушники залишалися новинкою в контексті виступів, до 2015 року використання навушників стало настільки поширеним, що є відчуття, що вони досягли точки насичення. Під час Мельбурнського фестивалю живого мистецтва (2014 р.), одна режисерка, яка працює з аудіо, дещо глузливо назвала свою нову роботу «не для навушників»⁶⁵.

З доступністю дедалі складніших звукових технологій з'явилася підвищена увага до звуку як ключового компонента драматургії та виконання «живих» перформансів. Цей інтерес до звуку призвів до, здавалося б, експоненціального зростання використання навушників у живих виступах. Часом це використання виходить за межі суто практичного, перетворюючись на драматургічне втручання, яке впливає на сприйняття твору аудиторією. Зі звуком у навушниках відбувається одночасно концентрація на слуховому середовищі та розширення індивідуального тіла в навколишній світ. Реальні місця стали новими сценами для художніх конструкцій, які «розв'язують» розмежування між приватним та публічним; досліджувати, що означає бути одночасно близьким і віддаленим, пов'язаним і відокремленим від людей і речей навколо нас. Через розділення медіа, аудиторія/учасники втягуються в швидкоплинну форму близькості, яка захоплює уяву, зберігаючи певний ступінь свободи та дистанції. Цей досвід часто характеризується підвищеним відчуттям інтимності та безпосередності. Перформанс відбувається як всередині, так і навколо аудиторії/учасників, які стають мембраною між внутрішнім та зовнішнім світами. Метанаратив виражає бажання з'єднатися, усвідомити себе, опинитися в потоці численних географій. Це, по суті, реляційний проект, де драматургія звуку використовується для полегшення процесів зв'язку між внутрішнім та зовнішнім, собою та іншими.

ВИСНОВКИ

В сучасних перформативних мистецтвах звук набуває значення однієї з найбільш значущих основ побудови драматургії дійства. Сучасні

⁶⁵ Saulwick T. Connective Moments: Dramaturgy of Sound in Live Performance. PhD thesis. Melbourne: Victoria University, 2015. P. 71.

технології дозволяють різноманітне використання звуку у перформансах, приклади якого були проаналізовані у даному розділі.

На основі аналізу основ драматургії звуку виокремлюються чотири основні категорії сучасних стратегій, які застосовуються у перформативних мистецтвах.

1. Інтегровані записи голосів. Більшість досліджених перформансів інтегрують звукові записи «реальних» голосів та переживань людей. У «Pin Drop» Т. Соулвік цей процес привносить різноманітність перспектив та присутностей у те, що стає, здавалося б, населеним середовищем для вистави. В «Seddon Archives» ці голоси та детальні історії, які вони передають, роблять важливий внесок у взаємодію з місцем. Вони дозволяють нашарувати далеке і недавнє минуле на тут і зараз живої події. В «Endings» записані голоси ілюструють теми та варіації, які існують серед нас, коли ми стаємо свідками смерті коханої людини. Вони забезпечують контрапункт та обрамлення автобіографічної нарративної нитки, що проходить через твір.

2. Взаємодія між живим та неживим. Центральним у драматургії досліджених перформансів є взаємодія між живим та медіатизованим/попередньо записаним/обробленим звуком. Ця взаємодія підкреслює безпосередність живої події та відображає багаторазово медіатизований світ, у якому ми живемо. Вона досліджується принаймні трьома різними способами.

Через поєднання попередньо записаних голосів із живим голосом та тілом виконавця/виконавців. Незалежно від того, чи говорить виконавець/виконавець наживо в унісон чи не в унісон із попередньо записаним голосом, чи веде діалог із попередньо записаним голосом, чи виконує фізичну дію під супровід попередньо записаного голосу, у кожному випадку центральна виконавиця існує по відношенню до попередньо записаних голосів навколо неї по-різному; кожен з них пропонує нові значення, динаміку та форму для роботи.

Через поєднання живого досвіду із попередньо записаним звуком (у творах про публічний простір) для створення мосту між внутрішнім слуховим досвідом звуку навушників та зовнішнім навколишнім звуком фізичного середовища. Таке поєднання створює дезорієнтуючі ефекти, спрямовані на те, щоб оживити відчуття учасника теперішнього моменту та зосередити увагу на фізичному середовищі, в якому він знаходиться.

Маніпулюючи звуком у реальному часі, щоб перейти від буквального тут і зараз до більш поетичних та евокативних просторів. Це досягається шляхом обробок живого звуку за допомогою програмного забезпечення для обробки аудіо в реальному часі (цифрових звукових робочих станцій

на зразок Cubase або Reaper). Наприклад, прихований бездротовий петличний мікрофон, прикріплений до руки одного з виконавців, вловлює близькі та детальні звуки їхніх фізичних дій, створюючи неймовірне відчуття близькості серед гаму та хаосу фудкорту. У «Endings» обробка звуку виконувалася на сцені через живий запис кількох шарів голосу на аудіокасетні петлі: цей момент живого виступу, записаний на плівку, був додатково нашарований, спотворений та заломлений під час відтворення та повторного відтворення через головки магнітофона.

3. Звук через навушники. У кількох перформансах у публічному просторі було використано подання звуку через навушники, щоб створити відчуття близькості для аудиторії/учасників, а також відчуття ковзання між реальним та вигаданим. В «Seddon Archives» попередньо записаний звук з портативного mp3-плеєра, прикріпленого до лацкана учасника, відтворювався через їхні (незахищені) навушники та змішувався з живим звуком фізичного середовища. В інших перформансах для передачі попередньо записаного, живого та обробленого в реальному часі звуку аудиторії використовувалися кілька бездротових навушників/приймачів. Ця дещо прихована та мережева подія дозволила багатьом глядачам вільно пересуватися по фуд-корту, залишаючись на зв'язку один з одним через спільний звуковий світ. У кожному перформансі кінотеатральний досвід, створений звуком через навушники, у поєднанні з реальним світом, дозволив обрамити випадкові події повсякденного життя в логіці події. Перетворюючи кінематографічні прийоми крупних планів, ракурсів, стрибків з кадрами та уповільненої зйомки на їхні звукові еквіваленти, звук навушників робить простір і час по-новому пластичними.

4. Взаємодія звуку та зору. Спосіб, у який звук та зображення поєднуються один з одним, є центральним для драматургії всіх перформансів і значно впливає на те, як кожен твір читається. У цих творах звук і зображення часто пов'язані між собою з метою підкреслити, зосередити, надати перевагу або запропонувати своєрідне глибоке слухання з боку аудиторії/учасника. Часом звук поєднується із зображенням, яке безпосередньо не пов'язане з тим, що чується, а радше перебуває в неоднозначній, але водночас евокативній розмові з ним. В інших випадках прості, стійкі зображення тіла в просторі забезпечують своєрідний якір для утримання погляду аудиторії, що, у свою чергу, звільняє її, щоб вона могла більш повноцінно зосередитися на тому, що вона чує. Зв'язок між звуком і джерелом, як і в ляльці черевомовця, оцінюється значною мірою через зір. Гра з правдоподібністю взаємозв'язку між звуком і джерелом, розрив одного від іншого та/або відновлення їх разом – це стратегія, яка неодноразово застосовується перформансах першої чверті XXI ст.;

цей дещо дезорієнтуючий ефект спонукає до активної участі аудиторії. В інших випадках тривалі періоди повної темряви використовувалися для того, щоб викликати загострене відчуття слухання у аудиторії; у цих випадках зір більше не пов'язаний зі звуком, а відокремлений від нього.

Подальшого дослідження потребують проблеми імерсивного звуку в контексті драматургії перформансів, а також роль драматургії звуку в контексті використання технологій віртуальної та доповненої реальності в сучасних умовах.

АНОТАЦІЯ

Всебічне дослідження драматургії звуку в умовах сьогодення залишається окремою складною теоретичною та методичною проблемою. Сучасні перформативні мистецтва у своєму активному розвитку використовують доступні на даному етапі технології, проте теоретичні та методичні основи цих процесів не знаходять достатнього наукового обґрунтування у наявних працях. Переважна більшість напрацювань у окресленій сфері мають або узагальнюючий або суто прикладний характер, що значною мірою ускладнює дослідження теоретико-методичних основ драматургії звуку у сучасних перформативних мистецтвах. Аналіз основ драматургії звуку у першій чверті XXI ст. вказує на значну різноманітність звукового супроводу перформансів, способів взаємодії учасників з ним, поєднання попередньо записаного та «живого» супроводу, використання синтезованого звуку та реального записаного звуку, засобів передачі звуку. Окремим важливим аспектом у драматургії досліджених перформансів є взаємодія між «живим» та попередньо записаним та / або обробленим звуком. Серед особливостей виокремлюється використання для глядачів перформансів навушників, зокрема, з персональним звуковим супроводом. Також виокремлюється тенденція до складної інтеграції візуальної та аудіо-складових перформансів, яка спричиняє різні ефекти.

Література

1. Abell J. Small Metal Objects: an intimate conversation and the perfect front. *Real Time*. 2007. June. URL: <http://www.realtimearts.net/article/issue/8490>
2. Barba E. On directing: burning the house. London: Routledge, 2009. 303 p.
3. Brown R. Sound: A reader in theatre practice. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 248 p.
4. Carlson M. Looking, listening, and remembering: ways to walk New York after 9/11. *Theatre Journal*. 2006. № 58 (3). P. 395–416.

5. Chambers I. The aural walk. Cox C., Warner D. Audio culture: readings on modern music. New York & London: Continuum, 2004. P. 98–101.
6. Chambers I. The aural walk. Cox, C., and Warner, D. (eds), *Audio culture: readings on modern music*. New York & London: Continuum, 2004. P. 98–101.
7. Connor S. The modern auditory I. Porter R. *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*. London: Routledge, 1997. P. 203–223.
8. Curtin A. Avant-garde theatre sound: staging sonic modernity, New York: Palgrave Macmillan, 2014. 260 p.
9. De Certeau M. The practice of everyday life, trans. S. Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984. 254 p.
10. Eckersall P., Monaghan P., Beddie, M. The Dramaturgies project. *RealTime*. 2005. № 70. URL: realtimearts.net/downloads/RT70_dramaturgies.pdf
11. Home-Cook G. Aural acts: theatre and the phenomenology of listening. Kendrick L., Roesner D. (eds), *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 97–111.
12. Kendrick L., Roesner D. Theatre noise: the sound of performance, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 263 p.
13. Kids react to Walkmans. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Uk_vV-JRZ6E
14. LaBelle B. Acoustic territories: sound culture and everyday life, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019. 248 p.
15. Lehmann H.-T. Postdramatic theatre, trans. K. Jurs-Munby. London: Routledge, 2006. 225 p.
16. Myers M. Walk with me, talk with me: the art of conversive wayfinding. *Visual Studies*. 2010. № 25 (1). P. 59–68.
17. Ovadija M. Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre. Montreal & Kingston–London–Ithaca: McGill-Queen's Press, 2013. 261 p.
18. Rost K. Intrusive noises: the performative power of theatre sounds. Kendrick L., Roesner D. *Theatre noise: the sound of performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 44–56.
19. Saulwick T. Connective Moments: Dramaturgy of Sound in Live Performance. PhD thesis. Melbourne: Victoria University, 2015. 153 p.
20. Schaub M. Janet Cardiff: the walk book. Köln: Walther König, 2005. 344 p.
21. Schrimshaw W. 2012, Any place whatever: schizophonic dislocation and the sound of space in general. *Interference: A journal of Audio Culture*. 2012 № 2. URL: <http://www.interferencejournal.com/articles/a-sonic-geography/any-place-whatever>

22. Tsilemanis A. Sensing spaces: assembling and experiencing site-related performance 2008–2011. Masters thesis. Bundoora: La Trobe University, 2012. 166 p.
23. Zink L (chor.) Fifteen, Flagstaff Railway Station, Melbourne, 2012.

Information about the author:

Koriakin Oleksii Oleksiyovych,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate professor,
Head of the Department of Stage & Variety Art and Directing Techniques
Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
87, Romenska str., Sumy, 40002, Ukraine

ПЕРФОРМАТИВНО-СЕМІОТИЧНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ XXI СТОЛІТТЯ: ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР У КОМПОЗИЦІЇ СІНЦІМІН ПАНА «KAIDAN»

Кравченко Н. Ю.

ВСТУП

Образ сучасної сфери камерно-ансамблевої музики як багатовимірного мистецтва на межі перетворень XX – XXI століть, зміни парадигм написання і виконання та сприйняття багатовекторності музичного буття надзвичайно ускладнився. У потоці таких перетворень в камерно-ансамблевій музиці демонструється залучення інноваційних виконавських прийомів і композиційних технік разом з їх смисловими навантаженнями, що відображають не лише картини нових звучань, відчуттів і фарб, але і занурення у нові виміри, містично-фантастичного, поза-реального, потойбічного буття, де найважливішу роль сьогодні відіграє «маленький театр», а саме, камерно-інструментальне дійство – *видовище*, що демонструє все більшу акцентуацію з боку як композиторського задуму, так і, стійкий інтерес виконавської манери в апелюванні до *театралізації камерності* (інструментально-сценічного порядку), де показові розширення повноважень композитора й виконавця, «наділення першого функціями режисера, другого – співака, актора чи виконавця розмовного жанру»¹.

Інтерес до інструментально-театрального, візуалізованого вирішення звуко-творчості, до екстатичного занурення у деяке *видовищне* дійство, звісно з'являється не випадково, а продиктоване духом епохи більше від другої половини XX століття через процес синтезу мистецтв (в даному випадку театру, музики і танцю) і жанрів, наприклад: опера-балет, опера-ораторія, концерт-симфонія, симфонія-балет та інші. Це в свою чергу зумовило появу низки нових музичних напрямлень, як відмічає Олена Берегова, а саме «хепенінг, перформанс, рольова гра, саунд-арт, інструментальна мультимедіа тощо»². Згадує про такий синтез і В. В. Громченко, як про характерну рису XX – початку XXI століть, що притаманна естетиці

¹ Берегова О. М. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102.

² Берегова О. М. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102–103.

постмодернізму – комбінація його найрізноманітніших параметрів – жанрових, стильових, тяжіння до залучення елементів інших видів мистецтва, часто (з позицій критеріїв попередніх періодів) у поєднанні непокєднуваного³.

Відмітимо, що камерно-ансамблева сфера виявилась найбільш пристосованою і явно вписується у театральний спектакль. Оскільки, цей вид музикування має широкий жанровий різновид та високу інструментальну мобільність, що дозволяє глибше зіставити характеристики низки персонажів у взаємовідносинах, певних подій, смислів, що здатні приваблювати увагу публіки. У камерно-ансамблевих зразках присутній високий рівень театральної подієвості, яка організована сценічно-просторовою відкритістю, костюмністю, танцювальністю, звуковою ефектністю сучасних методів звуко-видобування (широкого поля інструментарію і вокального залучення) та програмністю, що втілюють контраст або конфлікт сюжетних образів музичного реального, потойбічного, або ж екологічного буття.

1. Постать Сінцзімін Пана в координатах сучасного світового музичного простору

Сучасне музичне мистецтво перших десятиліть ХХІ століття дедалі виразніше тяжіє до засад кроскультурного синтезу, актуалізуючи дихотомію традиції та новаторства у просторі новітніх звукових експериментів. Одним із репрезентативних представників цього художнього вектора постає китайський композитор, дослідник і педагог – Сінцзімін Пан (Xingzimin Pan – біографічні дані про композитора були почерпнуті і систематизовані з окремих джерел інтернету, нотних видань та матеріалів особистого архіву)⁴, чий творчий доробок охоплює хорову та інструментальну сфери. Його індивідуальний стиль відзначений глибоким концептуальним моделюванням сонорного простору та інтенсивною інтонаційною експресією. На сьогодні, за деякими біографічними та автобіографічними джерелами, Сінцзімін Пан обіймає посаду доцента Школи музики Китайського університету Гонконгу (Шеньчжень), а також

³ Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ ; Дніпро : ЛІРА, 2020. С. 234.

⁴ Xingzimin Pan. Biography. *CUHK-Shenzhen* : офіційний веб-сайт. URL: <https://music.cuhk.edu.cn/en/faculty/xingzimin-pan> (дата звернення: 26.01.2025) ; Xingzimin Pan. Kaidan for flute and piano op. 13 : score. 2013. 12 p. ; Xingzimin Pan. Official Website : веб-сайт. URL: <https://xingziminpan.com/> (дата звернення: 15.02.2026) ; Xingzimin Pan. Personal correspondence with N. Kravchenko regarding the performance interpretation of the composition «Kaidan», dated February 14, 2025. Odesa, 2025. From the personal archive of the performers ; Xingzimin Pan. Biography. *Sin80* : веб-сайт. URL: <https://sin80.com/en/artist/xingzimin-pan> (дата звернення: 14.03.2026).

входить до складу виконавчої ради Асоціації хорового мистецтва провінції Гуандун. Митець здобув ступінь доктора філософії (PhD) в галузі композиції в Університеті Юти, де очолював Товариство композиторів Юти, здійснюючи помітний вплив на координати сучасної академічної музики США.

Вагомим складником творчої еволюції композитора постає хорова музика, спрямована на втілення складних гармонійних образів і тонких психологічних нюансів людського світовідчуття. Партитури творів Сінцзімін Пана на перший погляд демонструють новаторські підходи до вокальної фактури, мікроструктурної організації та сонористичних можливостей людського голосу. Широкий міжнародний резонанс його хорових опусів підтверджується сталою співпрацею з провідними світовими колективами, серед яких *Princeton Singers*, Сіднейський камерний хор, Жіночий хор Університету Торонто, Хор Західного університету, Камерний хор Кентерберійського університету (Нова Зеландія), *Oriana Consort*, хор Університету Північної Кароліни та хор Гданського університету. Регулярна публікація його партитур такими авторитетними видавництвами, як *Schott Music*, *Fudan University Press* та *Guangdong Education Publishing House*, свідчить про високу затребуваність його композиторського мислення на глобальному ринку мистецької продукції.

Професійне визнання унікального стилю митця, заснованого на діалозі східноазійських та західноєвропейських традицій, їх втілення, марковане знаковими подіями. Зокрема, у 2023 році Сінцзімін Пан виступив єдиним представником Китаю на престижному Форумі хорових композиторів університету *ACDA-Lehigh*. Географія виконання його творів охоплює провідні концертні майданчики США, Канади, країн Європи (Німеччина, Австрія, Норвегія, Швеція, Франція, Італія, Румунія, Польща), Південної Африки та Азії. Опуси Пана звучали в таких елітарних залах, як Норвезька національна опера та балет, Золотий зал Віденського філармонічного товариства (*Goldener Saal Wiener Musikvereins*), Чиказький культурний центр та Національний центр виконавських мистецтв Китаю. Композитор є лауреатом численних міжнародних відзнак, зокрема *The American Prize*, *RED NOTE Composition Competition*, *Musica Prospettiva Call for Scores*, Міжнародного конкурсу хорових композицій імені Леонардо да Вінчі та композиторського змагання *China-ASEAN Music Week*.

Інструментальний сегмент творчості Сінцзімін Пана налічує всього три твори: «Kaidan» для флейти та фортепіано (*Kaidan for flute and piano*), «Три американські картини» для струнного квартету (*Three American Paintings for string quartet*) та «Три скигнення» для тромбона соло (*Three Whinnings for trombone solo*), що підпорядковані ідеї деконструкції традиційних тембрових стереотипів та пошуку новітніх систем нотації. Фокусом уваги

у цьому контексті постає «Kaidan» для флейти та фортепіано, який міцно увійшов до міжнародного виконавського репертуару. Твір регулярно презентується на авторитетних платформах нової музики, включаючи концерти *New Music Chicago*, Концерт словенських композиторів, Міжнародний тиждень музики в Румунії та Міжнародний музичний фестиваль «Каламата» в Греції. Фіксація партитури в каталозі бібліотеки Університету музики та виконавських мистецтв у Граці (Kunstuniversität Graz) остаточно легітимізує цей твір як об'єкт сучасної академічної рецепції та музикознавчого інтересу.

В український культурно-мистецький простір композиція «Kaidan» увійшла завдяки творчій ініціативі молодого камерного дуету «Crepitus motus» у складі: Назар Кравченко (флейта) та Дмитро Смирнов (фортепіано). Колектив здійснив серію резонансних презентацій твору на провідних вітчизняних майданчиках нової музики, серед яких Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса), Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів) та Музичний фестиваль «Стравінський та Україна» (Луцьк). Активна концертна географія дуету не лише актуалізувала сонорні пошуки Сінцзімін Пана для українського слухача, а й заклала міцне підґрунтя для його подальшого теоретичного осмислення та виконавського вивчення.

Особливий науковий інтерес викликає виконавська специфіка твору, зумовлена експериментальним характером його партитури. Ситуація, за якої значна частина фортепіанної партії розгортається у внутрішньо-просторовій зоні інструмента без безпосереднього натискання клавіш, висуває підвищені вимоги до ансамблевої синхронізації та тембрового балансу. Новітній тип музичної нотації та нетрадиційні виконавські прийоми, закладені в коментарях автора, стають для інтерпретаторів серйозним технологічним та художнім викликом. Цей твір вимагає від виконавців не лише опанування нової сонорно-артикуляційної пластики, а й готовності до виходу в площину інструментального театру, де візуально-сценічний жест є невіддільним від загальної концепції художнього цілого. Подібний синтез композиторських технологій перетворює інтерпретацію дуету на складний процес міжкультурного занурення, що й зумовлює необхідність його детального теоретичного осмислення.

2. Сонорно-просторова театралізація та ритуально-семантичні коди композиції «Kaidan» Сінцзімін Пана у виконавській інтерпретації дуету «Crepitus motus»

Програмна назва «Kaidan» 怪談 – являє собою два символи ієрогліфічного японського письма *кайдзі* де; 怪 (kai) – «дивний»,

«надприродний», «страшний» та 談 (dan) – «розповідь» або «історія», що в єдності утворюють декілька значень – жах, жахаюча історія або ж історія про привидів. Так композитор з самого ще не початку звучання налаштовує виконавців і слухачів на поза-буттєве і поза-реальне жахаюче видовище.

Жанр *kaidan* як форма оповіді про надприродне набув широкої популярності не лише в Японії, а й у країнах Далекого Сходу. Його поширення зумовлене спільним релігійно-філософським підґрунтям, яким стало буддійське вчення, що об'єднувало культурні традиції регіону. Як переконливо доводить американська дослідниця Н. Рейдер, сам термін *kaidan* остаточно увійшов у народну свідомість у період Едо (1600–1867), зафіксувавши поступовий перехід від релігійного дидактизму до комерціалізації містичного контенту⁵. Надзвичайної популярності в цей час набули зібрання під назвою *Hyakumonogatari Kaidankai* – «Сто оповідей про дивовижне». Ці зібрання передбачали розповідання ста історій про привидів чи надприродні явища, що, за повір'ям, мало викликати появу духів.

У своїх етнографічних розвідках М. Фостер деталізує ритуальну специфіку цієї «гри-оповіді», де поетапне задування свічок після кожної історії маркувало перехід виконавців та слухачів у лімінальний, автономний часопростір⁶. Така форма швидко поширилася серед усіх соціальних верств, сприяючи появі численних сюжетів про привидів і народних легенд у Японії та Китаї. Популярність згаданого перформативного дійства, разом із стрімким розвитком друкарства, зумовила виникнення літературного жанру *kaidanshū* – збірок історій про надприродне. Спершу *kaidanshū* ґрунтувалися на буддійських оповідях дидактичного характеру, однак, як зазначають дослідники, з часом морально-повчальні мотиви остаточно поступилися місцем суто світському, естетизованому інтересу до *моторошного, загадкового й фантастичного*⁷.

Поширення жанру *kaidan* у межах культурного простору Далекого Сходу було зумовлено появою подібних форм оповідей в китайській традиції. Зокрема, у Китаї мотиви надприродного й оповіді про духів знайшли відображення у збірках типу *чжигуай* 志怪 – «оповіді про дивовижне» та *чуаньці* 傳奇 – «легендарні історії», які стали своєрідними паралелями японського *kaidanshū*. Такі твори також ґрунтувалися на

⁵ Reider N. T. Tales of the Supernatural in Early Modern Japan: Kaidan, Akinari, Ugetsu Monogatari. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2002. P. 4–8.

⁶ Foster M. D. The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore. Oakland : University of California Press, 2015. P. 25–28.

⁷ Reider N. T. Tales of the Supernatural in Early Modern Japan: Kaidan, Akinari, and Ugetsu Monogatari. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002. P. 35–41.

буддійсько-даоському уявленні про перехідність буття і циклічність душі, а згодом – на конфуціанських етико-філософських засадах.

Припускаємо, що в основі сюжетності – ідейного начала п'єси «Kaidan» для флейти і фортепіано, закладено емоційний спектр пробудження забутої, сумної, розгніваної та невдоволеної душі, яка роками залишалась без уваги та згадування. Виявляючи образ духа-предка і реакцію на людське життя та зневагу до пам'яті минулого (а це як нам відомо не припустимо в східних культурах взагалі), демонструється порушення традицій щодо культу предків та космічного порядку. У етико-філософській догматиці Конфуція, даний культ займає значне місце, оскільки ритуали такого призначення поєднують світ живих людей зі світом духів і великих мудрих минулого. Завдяки ритуалам підтримується необхідний баланс духовних енергій у всіх світах, і порушуючи ритуал означало розірвати зв'язок між світами, тим самим зруйнувати космічну гармонію⁸, що і визначило взаємозв'язок між світом живих і померлих.

Програмний контекст твору явно апелює до жанру *kaidan* у ширшому далекосхідному баченні, що постає не лише як оповідь про надприродне, а як відображення філософсько-етичного усвідомлення зв'язку поколінь і духовного порядку світу. Цей аспект безпосередньо відбивається в ідейному задумі п'єси «Kaidan» для флейти й фортепіано, де художньо інтерпретується емоційний спектр пробудження забутої, сумної, розгніваної душі – символу предків, що залишилися без шани та пам'яті. Виявлення образу духа-предка і його реакції на байдужість людини до минулого постає як художня репрезентація порушення традиційного культу предків, що у східних культурах ототожнюється із розривом космічної гармонії, а це в свою чергу демонструє конфліктність як таку, що притаманна театральній подієвості у композиції Сінцзімін Пана.

«Жах» Сінцзімін Пана для флейти і фортепіано явно написаний в дусі авангардної музики, проте, на думку автора не в кращих традиціях П. Булеза, Л. Ноно, К. Пендерецького чи К. Штокхаузена, які звичайно працювали із пуантилізмом, алеаторикою і авангардними техніками гри, а все ж з деяким відмежуванням на користь «соно-просторовості» звучання з ударами, круговими рухами долонями-пальцями та різними приладдями (папками, ключами, ластиком і т. д.) по струнах роялю, що звичайно апелює до традиції Дж. Кейджа, Віла Офферманса, Дж. Крамба чи японських авангардистів Місато Мотідзукі, Тосіо Хосокави, чи Тору Такеміццу з трактовкою препарованого рояля як «соно-рояля», що створює особливого роду фонізацію музичної тканини.

⁸ Хавроненко В. Традиційні культу і ритуали Китаю. *Університетська кафедра*. 2013. № 2. С. 170. URL: <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4d94578a-8430-44eb-a806-e1a6b385d0b2/content> (дата звернення: 15.03.2025).

Зокрема, фонова площина, представлена фортепіано, виконує роль акустичного простору, в якому відлунює «пам'ять звуку»: резонанси, удари по струнах та тремтіння тембрів, що створюють образ «порожнечі, що дихає». Натомість фігурна площина, віддзеркалена у флейтовому поданні в його загальному динамічному вираженні, що втілює «дихання духу», яке це середовище пожвавлює. Подібний принцип організації партій докорінно змінює характер інструментально-ансамблевої взаємодії: де рояль трактується як об'ємне просторове тло, а не просто як традиційний другий мелодичний голос (чи акомпанемент), тоді як флейта отримує абсолютну свободу вислову всередині створеного сонорного континууму. Її звукові лінії розгортаються у прямому акустичному контакті з фортепіано, безпосередньо резонуючи з відкритими через педалізацію струнами інструмента.

У цьому контексті суто технологічний підхід Сінцзімін Пана, втілений через принцип **зонованості** роялю (див., рис. 2.1)⁹, що фіксує кардинальну зміну парадигми інструментального мислення на користь просторово-театральної концепції.

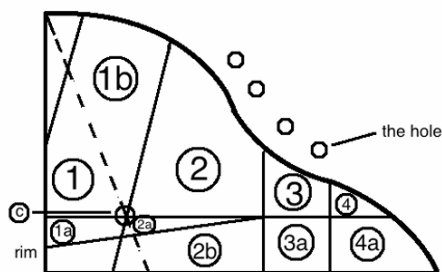


Рис. 2.1. Схема акустичного зонування та просторової підготовки рояля у п'єсі «Kaidan» Сінцзімін Пана

В таких моментах композитор в партитурі акцентує увагу піаніста на тілесних рухах всього тіла, що створює візуалізований ефект містичного дійства. Перформативно-театральне та соно-просторове начала закладаються композитором від першого такту твору через специфічні графічні та вербальні вказівки, де сам простір інструмента починає мислитися як одна з головних, суб'єктних дійових осіб драматургії. Уже на початку композиції виконавець сигналізує про вихід у цей інший, автономний вимір: замість звичного клавішного тексту у партії фортепіано

⁹ Xingzimin Pan. Kaidan for flute and piano op. 13: Score, 2013. 12 p.

виписано тривалість звукових подій та просторові орієнтири у вигляді геометричних блоків, що матеріалізують внутрішнє середовище рояля. Графічно зафіксована у першому такті ремарка *stroke the strings with tips of fingers, hands moving in circular motion* (грати по струнах пучками пальців, рухаючи руками колоподібними рухами) у поєднанні з динамічним нюансом *pp* у зоні (2) безпосередньо візуалізує жест піаніста. Окреслюючи траєкторію рук виконавця всередині інструмента, композитор змушує його фізично артикулювати та структурувати соно-простір деки. Ці амплітудні, пластично-виразні кругові рухи над струнами перетворюють мануальний жест на ритуальне окреслення меж звукової території, виводячи виконання у площину інструментального театру, де простір вступає в активну взаємодію зі слухачем/глядачем.

Цей кінетичний та соно-просторовий діалог деталізується протягом усього твору через розгалужену систему мануальних технік, де кожна зміна зони є перемиканням просторових планів. Ремарки на кшталт *sweep across the strings, low to high, with fingernails* (проводити нігтями по струнах знизу вгору) у зонах (3а) та (4а), або вказівка *scratch the strings vertically, with f.n.* (вертикально шкрябати струни нігтями) у зоні (1) вимагають від піаніста кардинальної зміни пластики – від плавних, медитативних рухів до різних, лінійних штрихів, що змушує різні шари простору резонувати з різною акустичною «густиною».

Особливого театрального ефекту набуває ремарка *stroke the strings with both hands with open palms in a pulling motion towards the performers body* (гладити струни обома руками відкритими долонями у напрямку до тіла виконавця), де фізичний рух на себе буквально матеріалізує звукову ауру, втягуючи тілесну присутність піаніста всередину інструментальної сфери. Навіть у моменти введення ремарок *hit the hole* (вдаряти по резонаторному отвору деки) або вказівок делікатно бити ключами по кілках *lightly strike the tuning pins with keys...* у зонах (3а) та (4), жест музиканта остаточно втрачає суто звукову утилітарність і перетворюється на діалог із «тілом» самого інструмента. Таким чином, завдяки соно-просторовій технології нотації простір рояля перестає бути *quasi*-пасивним тлом: через візуально-хореографічний код і специфічне звуковидобування він набуває сонорної тілесності, заявляючи про себе як про повноправного, живого учасника цього містичного інструментального дійства.

Композитор переосмислює традиційну фактурну вертикаль ансамблю, чітко розділяючи його регістрові пласти за їхніми специфічними акустичними та семантичними властивостями: від низькочастотних сонорних комплексів і кластерів у роялю до ультрависоких ізольованих точок у флейти. Проте цей початковий «інструментальний дуалізм» або

«природна гетерогенність ансамблю» нівелюється завдяки симетричному застосуванню новітніх виконавських технік в обох партіях: дихальні, сонорні ефекти флейти (такі як *air sound* чи *jet whistle* та інші), що за своїми акустичними характеристиками звуковисотності подані у монофонічному, мультіфонічному, спеціальному та просторово-шумовому комплексах, забарвлюють та корелюють із шумовими і деконструйованими пластами, кластерами у партії фортепіано (шкребками, ударами по деці та кліками клавіш).

Особливу роль у цій дифузії тембрів відіграє *педалізація*, адже тривале утримування педалі стає провідним конструктивним прийомом. Фіксуєчи демпфери у піднятому стані – це перетворює деку на відкрите резонуюче поле. Завдяки цьому кожен поодинокий басовий удар чи високорегістровий спалах – як у партії фортепіано, так і в партії флейти – залишає по собі *обертоніву* «ауру», яка тривалий час вібрує в повітрі. Це матеріалізує тишу та перетворює її на густий, заповнений ревербераційними відлуннями простір, де обидва інструменти втрачають свою фізичну відокремленість, зливаючись у єдиному просторовому континуумі. Саме такий *педальний аспект* у його суто технологічному підході актуалізує акустичне середовище як повноправного «гравця» ігрово-комбінаторного дійства, що згодом експлікує себе і на сюжетному рівні, де простір остаточно трансформується в *quasi*-дійову особу інструментально-театрального видовища. Нівелювання традиційного «інструментального дуалізму» та трактування акустичного середовища деки як повноправного «гравця» ігрово-комбінаторного дійства знаходить своє теоретичне виправдання в концепції «символічної ансамблевості», запропонованій Л. В. Зимою. Досліджуючи новітні жанрові типології, музикознавиця констатує, що в сучасних партитурах для розширеного інструмента кількість символічних або віртуальних ролей-персонажів завжди перевищує реальний фізичний склад виконавців¹⁰. У сонорному континуумі «Kaidan» акустичний простір деки, активований тривалою педалізацією, фактично перебирає на себе одну з таких автономних символічних ролей, стаючи *quasi*-дійовою особою інструментального театру.

За структурною побудовою композиція відповідає принципам китайської традиції усвідомлення форми, поезії перш за все, і музичних побудов на її основі, а саме *цзі – чен – чжуан – хе*¹¹, що дають трактовку

¹⁰ Зима Л. В. Багатомірний рояль в камерній музиці Джорджа Крама (на прикладі «Макрокосмосу І»). Аспекти історичного музикознавства. 2023. Вип. 32. С. 154, 163. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.09>

¹¹ Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю та Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 172 с.

чотирьох частинного розмежування – початок-розвиток-кульмінація-завершення. Зазначимо, що вибраний Сінцзімін Паном варіант побудови сюжету відзначений двома підходами до розвитку, а саме фоновим і фігурним у співвідношенні мотивів флейти і фортепіано, що утворюють потрібну атмосферу. Важливо, що впродовж розвитку композиції темброва драматургія поступово переходить від роздільності до злиття, і саме у фіналі – коли флейта грає всередину деки рояля – відбувається символічне «злиття світів», як момент узгодження і розчинення енергій. Таким чином, форма твору Пана постає не як послідовність контрастів, а як органічний процес дихання, що відповідає традиційному китайському сприйняттю часу та звукової матерії.

У цьому контексті показовим є розгортання початкового етапу композиції (сторінки 1-2), який занурює слухача у специфічний модус тиші. Текстура вступного матеріалу виявляє очевидну імітацію натурфілософських акустичних явищ: через сонорні ефекти *air sound* у партії флейти та *кругові рухи пучками пальців по струнах рояля*, що відтворюють дихання природи, рух вітру та шелест. Тиша тут маркована не як відсутність звуку, а як особливий онтологічний стан – первісна «природна тиша». Своєрідне теоретичне підтвердження цьому знаходимо у дослідженнях Алена Корбена¹², де автор наголошує на здатності природного ландшафту генерувати особливу внутрішню тишу, яка не є німотною, а говорить через шерехи, голоси стихій та акустичні натяки. Сінцзімін Пан матеріалізує цей модус природного мовчання через граничне *ppp*, у якому сонорні шуми стають делікатним містком між звуковим буттям та першопорожнечою. Сюжетно цей вступний епізод *ці* втілює сповнену містичного передчуття звукову картину – статичну сонорну плазму, яка слугує семантичним тлом для подальшого розгортання форми. Саме на цьому аналітичному етапі, на сторінках 3–7 партитури, починає структуруватися епізод *чен*, де розгортається наскрізна драматургічна лінія твору: поступове пробудження потойбічного духу та процес його смислової матеріалізації.

Спершу цей процес репрезентований дискретно, проростаючи крізь флейтові сонорні шуми поодинокими експресивними звуко-комплексами, проте невдовзі акустичний простір сцени трансформується у щільне перформативне дійство. Композитор радикально розширює темброву семантику інструментів: партія фортепіано поступово переводиться у площину перкусійного ансамблю далекосхідного типу через шкрябання струн нігтями вертикально *scratch the strings vertically*, глісандуючі удари

¹² Корбен А. Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів / Ален Корбен; пер. З фр. І. Рябчія та Г. Малець. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2023. С. 27–52.

по них щільним картоном та відкритими долонями. Флейтова партія у цей момент остаточно долає суто академічну стриманість, виходячи на рівень відкритого інструментально-театрального монологу. Виконавець застосовує розгалужену систему експресивних технік: спів одночасно з грою *with voice*, прийоми фрулато *flutter-tonguing* та пряму оноματοпейчну імітацію «плачу привидів» *sounds like ghost's weeping*. Така щільна структуризація звукової тканини створює ефект поступового проявлення ірреального образу, який крок за кроком матеріалізується у свідомості слухача через цей експресивний діалог інструментальних архетипів.

Не зважаючи на екстатичне занурення у містично-похмурий, загадковий початок твору, що уособлює загальну картину страшного, образу примари і її буття у світі живих, композитору вдається вдало поєднати це з доволі танцювально-веселим епізодом *чжуан*. Даний епізод являє собою підхід до кульмінаційного моменту твору та акцентує на особливого роду танцювальному видовищу, що нагадує танець-процесію духів – такий примхливий і фантастично-вигадливий з явними скерцозними елементами по принципу дискретного мелосу. Основними рисами такої танцювальності постають *quasi*-ударні ритмо-формули подані у флейтовій, а потім і фортепіанній партіях з паралельною тілесною комбінаторикою (удари ногами в момент гри, чи долонями), що підігріває театральне дійство до кульмінації всього твору.

У цьому контексті доречно провести типологічні паралелі між музичним образом *чжуан* та традиційними фестивальними танцями Далекого Сходу. Зважаючи на походження композитора, генетичною основою цього образу постає сакральний простір китайської культури, а саме – свято **Чжун'юань** (中元節), відоме як «Свято голодних духів» (що припадає на середину 7-го місячного місяця). У науковому дискурсі цей концепт важливо чітко диференціювати від суто світського «Свята середини осені» *Zhongqiu Jie*, оскільки **Чжун'юань** має глибоке буддійське (ритуал Уламбана) та даоське сотеріологічне коріння, спрямоване виключно на порятунок, умиротворення та вшанування померлих.

Ця китайська традиція знаходить своє пряме історико-культурне продовження в японському поминальному комплексі **Obon** із ритуальним дійством **Bon Odori**. У межах фестивалю *Obon* музика і ритм утворюють колективне свято вшанування духів предків. У японській традиційній культурі *Obon* постає як лімінальний період, під час якого музичні та танцювальні практики *Bon Odori* формують особливий звуковий простір колективного вшанування предків, актуалізуючи символічний зв'язок між світом живих і потойбіччям. Дослідники наголошують, що ритуальний танець Бон Одорі, генетично пов'язаний із середньовічною

практикою *танцю-молитви*, що виконує важливу катарсичну функцію – він структурує простір і через колективний циклічний ритм трансформує афективну напругу, пов'язану з уявленнями про смерть і потойбічне, у досвід святкового співіснування живих і мертвих. Як зазначають у дослідженні «*Ghosts and the Japanese*» Мічіко І. та Барре Т.: «*Бон Одорі*, або танець *Бон*, виконується вночі під час фестивалю. Зародившись як релігійний танець *ненбуцу-одорі* (танець-молитва до Будди), він еволюціонував у масове дійство, де вся громада збирається разом. Цей танець символізує радість зустрічі з духами предків, які повернулися у наш світ, де живі та померлі символічно об'єднуються в єдиному колі під звуки барабанів»¹³.

Показово, що скерцозність та інструментальний театралізм аналізованого епізоду *чжуан* (зокрема, тутійна «тілесна комбінаторика») типологічно резонують із перформативною природою японського дійства. В *Obon* похмуре та експресивне невіддільне від святкового: ритуал вимагає не туги, а задобрювання та розваги духів перед їхнім поверненням назад у потойбіччя за допомогою прощальних вогнів. Крім того, літній сезон *Obon* історично є кульмінаційним для побутування естетики «жахливого» – саме в цей час традиційно виконувалися містичні оповідання *кайдан* та демонструвалися візуальні образи привидів, що підтверджує авторську логіку розгортання драматургії твору: «Сезон *Obon* влітку традиційно є часом, коли межа між світами стає найтоншою, тому він нерозривно пов'язаний із жанром *кайдан* – розповідями про надприродне. У цей період майстри *ракуго* традиційно збираються, щоб виконувати похмурі історії про привидів, а храми відкривають для публіки потаємні колекції сувоїв із зображеннями *юрей* (привидів), балансуючи на межі між містичним трепетом та святковим ритуалом»¹⁴.

У контексті аналізу музичної тканини твору принципово важливо детальніше зупинитися на перкусійній природі цього дійства. Центральним акустичним елементом *Bon Odori* виступають великі традиційні барабани тайко (зокрема, у специфічній практиці *bon-daiko*). Дослідниця Д. Вонг у своїй монографії, аналізуючи сонорику та антропологію цього ритуалу, наголошує, що: «барабанне виконавство *bon-daiko* є не просто супроводом, а критично важливим звуковим якорем; це спосіб залучення, який утримує разом танцювальне коло, де межа між присутністю живих і пам'яттю

¹³ Iwasaka M., Toelken B. Japanese Death Legends and Vernacular Culture. *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*. Logan, Utah : Utah State University Press, 1994. P. 41.

¹⁴ Iwasaka M., Toelken B. Japanese Death Legends and Vernacular Culture. *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*. Logan, Utah : Utah State University Press, 1994. P. 42-44.

про померлих стає проникною»¹⁵. Тотальна сонорна домінантність перкусійного начала у цьому обряді стає і для Сінцзімін Пана ключовим імпульсом для радикального переосмислення інструментальних тембрів. Оскільки органологія камерно-ансамблевого складу вирішена у дуєтному форматі – флейти та фортепіано, Сінцзімін Пан змушений радикально реконструювати сонорик фортепіано, перетворюючи його на модель традиційного барабанного ансамблю (японських тайко або китайських тангу).

Композитор повністю виходить за межі клавіатури: вказуючи в ремарках для лівої руки виконавця здійснювати удари по дерев'яному обідку корпусу *strike the rim*, що відтворює сухий ритуальний стукіт (подібний до паличок і стукоту по корпусу барабана), тоді як права рука, наносячи удари безпосередньо по струнах усередині інструмента *palm stroke the strings*, явно імітує глибокий, низькочастотний гул (великої шкіряної мембрани). При цьому, швидкі глісандові, скалярні ходи *pluck the string* та вібрації у зафіксованих зонах деки (2а, 1а) конструюють ефект поліритмічного перкусійного багатоголосся.

Особливої семіотичної ваги в цей момент набуває взаємодія фортепіанної фактури з партією флейти, де звукова імітація посилюється вокалізацією. Словесні склади під акцентованими восьмими нотами, які флейтист має виговорювати в інструмент («ta-ta-ta», «za-ka-tu-zo») на тлі усталеної штрихової палітри, типологічно репрезентують далекосхідну систему ониматопеї.

Варто наголосити, що генеза цього прийому принципово відрізняється від західноєвропейського авангардного канону розширених флейтових технік (зокрема, виконавських методик Роберта Діка чи П'єра-Ів Арто та ін.). Якщо в європейській традиції введення голосу чи шуму в інструмент спрямоване (загалом) на суто технологічне розширення акустичного спектра, сонорну деконструкцію та постає радикальним відкриттям модернізму ХХ століття, то у Сінцзімін Пана цей прийом підпорядкований зовсім іншій логіці. На відміну від західного інструментального світу, де подібні ефекти тривалий час інтерпретувалися як ексцентрична деструкція академічної норми, для далекосхідної флейтової традиції – зокрема, інструментів сімейства *фуге* (як нокан чи сінобуе) та *сякухаті* – такий тип звуковидобування не є чимось принципово новим чи штучним. В естетичній парадигмі Сходу сонорні шуми, форсовані передуви, ефекти дихання та вокальні вигукі історично є органічною, фундаментальною

¹⁵ Wong D. Louder and Faster: Pain, Joy, and the Body Politic in Asian American Taiko. Oakland: University of California Press, 2019. P. 85.

основою інструменталізму. Вони невіддільні від східної релігійно-філософської системи та обрядовості, де звук інструмента мислиться як пряме, антропоморфне продовження людського подиху, духу та перформативного ритуального жесту.

Яскравим підтвердженням цієї традиційної органічності є те, що в японській музичній культурі цей феномен кодифікований як *kuchi-shōga* – традиційна система усної мнемонічної нотації, де вокальні складки слугують точним кодуванням інструментальних артикуляційних штрихів та ритмоформул. Як зазначає етномузиколог Д. Х'юз у своєму дослідженні мнемонічних систем Японії, *куті-шога* виступає первинною матрицею збереження та передачі інструментального тексту, де кожен вокалізований склад є прямим відповідником фізичної дії виконавця, транскрибуючи тембр і характер атаки звуку¹⁶. Таким чином, композитор виходить за межі західного суто раціонального розуміння вокалізації: флейтова партія у Пана перебирає на себе функцію сакральної усної транскрипції барабаних ритмів, де вигук стає перформативним жестом, що об'єднує ансамбль в єдине ритуальне ціле. Кульмінаційне піднесення епізоду завершується на (сторінках 9–10) поступовим розчиненням ритмічного каркаса: ударні сонори роаяля трансформуються у шелестіння від тертя струн гумкою *using soft eraser*, а партія флейти згасає у глісандуючих мікротонових коливаннях із ремаркою *weeping (like a ghost)*. Така драматургічна траєкторія – від екстатичного танцю-задобрювання до містичного зникнення звуку – бездоганно відтворює фінал поминального обряду прощання з душами померлих.

Заслугує уваги і суто візуально-семіотичний аспект сценічного втілення твору, де виконавський дует «*Crepitus motus*» у складі Назара Кравченка (флейта) та Дмитра Смирнова (фортепіано) запропонував власну концепцію перформативного костюму (див., рис. 2.2 та 2.3).

Попри відсутність прямих авторських ремарок у тексті партитури щодо сценічного вбрання, сучасний український дует вдався до виправданого художнього парадоксу. Орієнталістський вектор «*Kaidan*» Сінцзімін Пана знайшов свій вияв у поєднанні класично-академічного строю – чорного кольору костюму із виразним етнічним атрибутом – традиційними далеко-східними конічними капелюхами відомими як (китайський *доулі* або японський *амітаса*). Таке художнє рішення має глибоке теоретичне виправдання в межах сучасної виконавської практики. Оскільки, виникає ефект стилістичного колажу: строгий європейський академізм одягу

¹⁶ Hughes D. W. No tabs, no notes: Japan's mnemonic oral notation systems. *British Journal of Ethnomusicology*. 2000. Vol. 9, no. 2. P. 101–109.

візуально заземлює виконавців у просторі філармонічної традиції, тоді як конічний капелюх маркує трансгресію – вихід за межі Західної культури в сакральний простір Сходу.



Рис. 2.2. Виступ дуету «Crepitus motus» на 29 Міжнародному фестивалі сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики». Сценічне втілення просторово-театральної концепції твору. Одеса. 3 власного архіву автора. 24-25.08.2024



Рис. 2.3. Репетиційний процес дуету «Crepitus motus» перед виступом на Міжнародному фестивалі сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики». Одеса, Одеська обласна філармонія імені Давида Ойстраха. 3 власного архіву автора. 22.08.2024

Водночас подібне виконавське рішення викликало жваву творчу дискусію безпосередньо з композитором твору. У приватній переписці

з виконавцями Сінцзімін Пан, високо оцінивши загальний художній рівень інтерпретації, висловив певне застереження щодо використання далекосхідної атрибутики: *«The performances are really good, I like them a lot. Although I might suggest the performing without the hats, because some might argue that it's some kind of Asian stereotype. Other than that, it's great! (Виступи справді гарні, мені вони дуже подобаються. Хоча я б порадив виступати без капелюхів, бо дехто може стверджувати, що це якийсь азійський стереотип. В іншому ж це чудово!)»*¹⁷.

Очевидно, композиторська рефлексія зумовлена контекстом сучасної західної соціокультурної критики, що гостро реагує на будь-які прояви поверхневого етнічного стереотипування (т. зв. «азіатського екзотизму»). Проте, на наше переконання, у цьому випадку виконавська практика дуету «Crepitus motus» не лише уникнула площини плакатного етно-декоративізму, а й, навпаки, трансформувала зовнішній атрибут у глибинний семантичний маркер. Резонанс та художня виправданість такої інтерпретації зафіксовані й у тогочасній професійній музично-критичній рецепції. Зокрема, аналізуючи виступ колективу в межах всеукраїнського і міжнародного гастрольного зрізу, рецензенти відзначали загальний масштаб події та її полікультурний характер: «Неабиякою подією в музичному житті міста Дніпро став концерт сучасної музики у виконанні камерного ансамблю «Crepitus motus», що відбувся 7 лютого 2025 року в Дніпровській академії музики. Цей концерт залишив глибокий слід у пам'яті публіки та викликав захоплення навіть у найдосвідченіших поціновувачів музичного мистецтва. Слухачі мали можливість поринути ніби в інший світ, відчуті різноманіття західної, східної та вітчизняних культур завдяки неперевершеному виконанню молодого камерного ансамблю «Crepitus motus»¹⁸.

Особливу увагу критика зосередила саме на візуально-перформативній специфіці втілення композиції Сінцзіміна Пана. Рецензенти прямо маркують п'єсу «Кайдан» як смислову та концептуальну «родзинку» всього концертного вечора, окремо наголошуючи, що цей твір вимагає від учасників дуету не лише бездоганного володіння розширеними інструментальними техніками (як у флейтовій, так і в піаністичній партії), але й специфічної сценічної поведінки та високого рівня акторської майстерності¹⁹. Широкий

¹⁷ Xingzimin Pan. Personal correspondence with N. Kravchenko regarding the performance interpretation of the composition «Kaidan», dated February 14, 2025. Odesa, 2025. From the personal archive of the performers.

¹⁸ Лебедь В. О. «Чи чарівна флейта? – так чарівна!». *Музичний Вісник. Дніпровська академія музики*. 2025. № 1 (53), 9 червня. С. 6.

¹⁹ Лебедь В. О. «Чи чарівна флейта? – так чарівна!». *Музичний Вісник. Дніпровська академія музики*. 2025. № 1 (53), 9 червня. С. 6.

суспільний резонанс та унікальна візуальна складова цього перформансу були окремо зафіксовані в національному медійному просторі: офіційний фотокадр виступу одеського дуету став репрезентативним візуальним маркером фестивалю у репортажі центрального державного медіаресурсу «Суспільне Новини»²⁰.

Така ситуація дозволяє констатувати, що на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва відбувається кодомовний вихід за нормативні межі традиційних ансамблевих техніко-артистичних амплуа у ширші поліхудожні, комунікативно-рольові та акустично-просторові контексти. Усе це підводить до наукового узагальнення феномену сучасної камерно-ансамблевої музики через «егоцентрично-спрямований артистизм новітнього часу».

Окреслений вектор знаходить теоретичну опору в концептуальних положеннях А. Кравченко. Дослідниця фіксує глибоку еволюцію принципів внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої комунікації, яка зумовлює техніко-стилістичну універсальність і полімодальність виконавсько-артистичного лексикону²¹. Це виявляється у кодомовному виході за нормативні межі традиційно-ансамблевих техніко-артистичних, інтерпретаційних та мізансценічних амплуа у ширші поліхудожні, акустичні й герменевтичні контексти взаємодії²². Відтак, новітня виконавча практика дозволяє чітко виокремити особливі «вектори трансформаційного впливу їх режисерсько-генеруючих ініціатив» на процеси окультурення сучасного простору художньо-мистецької комунікації²³.

Зазначимо, що обраний дуєтом «Crepitus motus» вектор лежить у значно глибшій площині, оскільки в контексті аналізованого танцювального дійства *Obon* та процесії *Bon Odori*, що явно відтворюється у «Kaidan» Сінцзімін Пана, цей атрибут (капелюхи) безпосередньо апелює до ритуальної маскувальної традиції. Історично під час поминальних танців у Японії виконавці часто приховували обличчя під крисами капелюхів *amigasa* аби стерти індивідуальність, уподібнитися до безіменних духів предків та полегшити медитативний перехід між світами. Аналіз

²⁰ Сечковська І. Прем'єри, нові зірки та сучасне мистецтво: в Одесі відкрився фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики». Суспільне Одеса : веб-сайт. URL: <https://suspline.media/odesa/821015-premeri-novi-zirki-ta-sucasne-mistectvo-v-odesi-vidkrivsa-festival-dva-dni-j-dvi-noci-novoi-muziki/> (дата звернення: 12.04.2026).

²¹ Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 131–132.

²² Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 136.

²³ Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 234–250.

етнографічних нарисів²⁴ та окремих журналістських репортажів²⁵ дозволяє констатувати, що в сучасних рецепціях японської обрядовості цей елемент костюма тлумачиться як символічний засіб деіндивідуалізації, що уможливило діалог із потойбіччям. Отже, інструментальний театралізм дуету, підкріплений «тілесною комбінаторикою», отримує завершене візуальне оформлення, де конічний капелюх стає не просто декоративним елементом, а семіотичним знаком ритуальної процесії та деіндивідуалізації виконавця перед обличчям потойбічного.

Кульмінаційне піднесення епізоду *чжуан*, що імітувало екстатичний танець під удари *quasi*-барабанів, зазнає раптового сонорного зламу наприкінці 9-ї сторінки. Сінцзімін Пан налаштовує до поступового розчинення чіткого ритмічного каркаса *ritardando*, маркуючи перехід від земного виміру ритуалу до потойбічного. Ударні сонори рояля згасають: виконавський принцип гри переходить від перкусійних ударів до прийомів більше просторового характеру; *sweep across the strings (using soft eraser)* (глісандувати по струнах (використовуючи м'яку гумку)) у зоні (3), трансформуючи залізобетонний гул мембран на тихе, шарудливе тертя струн еластичною гумкою (стор. 9).

На (сторінці 10) цей процес досягає своєї семіотичної вершини – повної деструкції інструментального канону та втілення образу потойбічної присутності. Композитор повністю позбавляє партію флейти фіксованого звуковидобування, переводячи її у сонорне поле *air sound* (шум повітря) та впроваджуючи пряму вказівку *sing / weeping (like a ghost)* співати, завивати / плакати (подібно до привида). Трансформована партитура у графічну нотацію, позначає: хвилеподібні, імпровізаційні глісандуючі лінії, які візуально та акустично відтворюють ефект некерованого, химерного мікротонового «виття» або «плачу» безтілесного духу. Флейтист одночасно грає спрямованим потоком повітря та вокалізує цей плач, що типологічно відсилає до традиційного далекосхідного культу вшанування померлих та запозиченої композитором фольклорної моделі похоронних плачів *Ku Qi Qi* «Сім періодів плачу», зазначеної в передмові до твору.

Цьому вокальному містицизму флейти вторить деконструйована фактура фортепіано: піаніст виконує ремарку *hit the hole* (удар у звуковий отвір чавунної рами рояля) та готує натискання клавіш кластера (*prepare to press...*), залишаючи струни відкритими для вільної резонуючої

²⁴ Sugawara M. Nishimonai Bon Odori: Dancing with the Dead. Japan in Canada : веб-сайт. 2023. URL: <https://japanincanada.com/nishimonai-bon-odori/> (дата звернення: 12.03.2026).

²⁵ Chong Catherine. The Ultimate Guide to Bon Odori: Japan's Summer Festival of Remembrance. Arigato Travel : веб-сайт. 2022. URL: <https://arigatotravel.com/blog/bon-odori-guide> (дата звернення: 14.06.2026).

вібрації (*freely*), що створює ефект особливої реверберації, потойбічного відлуння. Така траєкторія – від екстатичного танцю-задобрювання до імпровізаційного містичного поступового зникнення звуку у глісандуючому «витті» – бездоганно відтворює фінал поминального обряду прощання з душами померлих, де межа між світами остаточно розчиняється. Проте, окрім суто обрядової семантики, цей сонорний злам акумулює в собі елемент самого жанру кайдан – первісний «жах» перед надприродним. У цій точці інструментальний театралізм твору не згасає, а набуває іншої, більш моторошної *видовищної сцени*. Графічно окреслене «виття» у флейтовій партії та експресивна вокалізація виконавця стають граничним перформативним актом, у якому афективна напруга матеріалізується в акустично-візуальний образ потойбічного страху. Це не просто імітація ритуального плачу за померлими – це звукова еманация самого «привидження», самої «примари» де екстатичний танець-задобрювання миттєво переростає у стан містичного оціпеніння перед естетикою «жаху».

Фінал же композиції *хе* відображає зміну настрою-стану, коли напружена експресія змінюється медитативно-мелодійним звучанням гри. Логічним у рефлексії композитора для цього стану постає соло фортепіано, що розгортається на межі 10 та 11 сторінок партитури. Позначений композиторською ремаркою *freely* (вільно), цей епізод повністю знімає відчуття чіткого метра, переходячи у площину розімкненої просторовості фактури, де панує абсолютна плинність та імпровізаційність. Виконавець отримує текстову інструкцію: *play these pitches randomly, but keep it atonal* (грати ці висоти хаотично, зберігаючи атональність).

Особливість цього атонального простору полягає в тому, що композитор пропонує специфічний спосіб організації звуковисотності. Піаніст беззвучно притискає пальцями фіксовані струни (а, е, g, а) у зоні 2а, проте за вказівкою автора має постійно й хаотично переключати позицію пальців між сусідніми тонами й півтонами *thumb needs to switch between a and b, index finger needs to switch between d and e* (великий палець має перемикатися між ля та сі, вказівний палець має перемикатися між ре та мі). Це створює унікальний звуковий ефект: замість фіксованих європейських інтервалів виникає мерехтлива, обертонова акустична хмара, де звуки немов розчиняються один в одному. Така імпровізаційна плинність фортепіанного соло остаточно знімає залишкову напругу «жаху». Інструмент звільняється від агресивного клавіатурного канону і через атональну серію і шурхотів, зойків та звукових спалахів-реверберацій, що заповнюють тишу переходить до остаточного медитативного заспокоєння та ритуального фіналу прощання.

Технологічний аспект соло-роялю базується на тонкій аплікатурній та звуковисотній грі всередині корпусу інструмента. Композитор детально розписує підготовчу модель дій виконавця: *prepare to press a, e, g, a (c, as the middle c) with four fingers (no little finger) at 2a* (підготуватися до натискання ля, мі, соль, ля (де до – це до першої октави) чотирма пальцями (без мізинця) у другій октаві). Права рука піаніста беззвучно фіксує кластерні струнні зони, тоді як пальці мають постійно переключатися між мікротоновими опозиціями *thumb needs to switch between a and b, index finger needs to switch between d and e*. Це створює ефект блукаючих обертонів та звукових флуктуацій.

Соло роялю, що розчинилося у тиші й просторі, через радикальний органологічний жест виконавця – взяття металевих ключів – переходить до фонового принципу розвитку. Композитор вводить ремарку *lightly strike the tuning pins with keys or similar metal objects* (легко проводити по кілках (вірбелях) ключами або подібними металевими предметами) у зонах (4a) та (3a) – використання металевих ключів для ударів по кілках інструмента, що повністю нівелює класичну природу фортепіанного звуку. Проте в контексті загальної концепції твору цей ірреальний брязкіт набуває виразної семіотичної конотації: він безпосередньо асоціюється із звучанням ритуальних дзвоників (*rin / rei*). Як зазначають дослідники далекосхідного інструменталізму, у поминальних та заупокійних буддійських практиках регіону цей металевий звук (ідеофонний шум) має сакральну функцію – він виступає акустичним медіатором між світами, що покликаний очистити простір від злих духів, заспокоїти душу померлого та вказати їй шлях у потойбіччя²⁶. Таким чином, через експресивну дію у внутрішньому просторі рояля Сінцзімін Пан досягає дивовижної метаморфози: суто модернова технологія звуковидобування починає функціонувати як архаїчний медіатор поминального обряду.

Введення такого звукового чинника актуалізує наукові концепції представників вітчизняної музикознавчої школи щодо моделювання духовних смислів. Такий дзвонивий прийом безпосередньо ілюструє висунуте Ю. Муравською положення про здатність культових знаків у сучасному тексті трансформувати інструментальний простір у сакральний хронотоп²⁷. Водночас, радикальний композиторсько-виконавський жест Сінцзімін Пана відлунує у теоретичних концепціях О. Маркової, де деконструкція класичного інструменталізму та вихід у площину сонорного

²⁶ The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 7 : East Asia: China, Japan, and Korea / ed. by R. C. Provine, Y. Tokumaru, J. Lawrence Witzleben. New York : Routledge, 2002. P. 611–615.

²⁷ Муравська Ю. А. Християнська традиція в музичній культурі: семіотичний дискурс : монографія. Одеса : Астропринт, 2011. 352 с.

інструментального театру інтерпретуються як герменевтичний шлях до відтворення містеріальності та вираження релігійно-метафізичних вимірів буття²⁸.

Саме цей крижаний, металевий фон, що утворюється від ударів ключами по кілках роялю, постає новою акустичною атмосферою для виходу на перший план уже не фігуративної, а мелодійної партії флейти. Інструментальний модус повністю змінюється від експресивного «виття» примари *weeping* до тихих, прозорих мікротонових мелодійно-інтонуючих мотивів, які виконавець має спрямовувати безпосередньо всередину корпусу рояля, змушуючи його струни резонувати й відтворювати ілюзію розімкненого, безмежного простору, де звук втрачає свої тілесні, земні координати. Резонанс відкритих струн рояля безпосередньо матеріалізує далекосхідну філософську концепцію сакральної порожнечі, де кожен фінальний тон флейти не згасає раптово, а трансформується у власне безтілесне відлуння, розчиняючись у повітрі.

Такий ефект створює сонорну метафору остаточного віддалення примари: звукова тканина твору буквально тане у резонуючому просторі деки, візуалізуючи момент, коли дух залишає світ живих, а ритуальне коло закривається у тиші.

На тлі цього ірреального відлуння виконавець на флейті оголює затаєне досі першоджерело драматургії – мелодичні мотиви традиційної китайської фольклорної пісні *Ku Qi Qi*. Якщо на початку та в кульмінації твору цей матеріал був деконструйований ефектами жаху, то у фіналі, на тлі медитативно-фонового «дзвону» рояля, він постає у своєму первинному сакральному значенні. Оскільки метою цієї ритуальної пісні історично є оплакування померлих та задобрювання, умиротворення духу, фінальні інтонації флейти звучать як очищена, спокійна медитація. Співіснування фігури (мелосу плачу флейти) та фону (ритуального брязкоту фортепіано) формує простір катарсису, де напружена експресія страху остаточно поступається місцем тихій скорботі й ритуальному прощанню.

Під ревербераційні відлуння флейти і рояля музиканти повертаються до зали з перехрестям рук (що було проілюстровано на рис. 2.3) і прихованими під традиційними капелюхами амігаса обличчями, залишаючись у просторі, сповненому тишею. Ця мізансцена остаточно переводить твір у площину інструментального театру, де візуальна пластика стає рівноцінною звуковому тексту. У цьому фінальному театральному-ритуальному жесті приховування обличчя за капелюхами *амігаса* (саме у дуетному вирішенні

²⁸ Маркова О. М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 235–241. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166951>

Crepitus Motus) маркує повне стирання особистісного, земного «Я» виконавців, символічно уподібнюючи їхні постаті до безтілесних духів – акторів потойбіччя. Водночас графічна геометрія перехрещених рук функціонує як сильний театральний знак нерухомості та замкненого кола: цей жест зупиняє фізичну дію гри та фіксує перехід виконавського простору від експресії жаху до абсолютного містичного мовчання.

ВИСНОВКИ

Комплексний перформативно-семіотичний аналіз композиції «Kaidan» сучасного китайського композитора Сінцзімін Пана крізь призму виконавської практики камерного дуету «*Crepitus motus*» явно вписується в театралізоване видовище і узгоджує нові тенденції у сфері камерно-ансамблевого музикування та дозволяє узагальнити низку вагомих теоретичних тенденцій, притаманних сучасній камерно-ансамблевій сфері ХХІ століття. Досліджуваний твір репрезентує радикальну деконструкцію класичного камерно-ансамблевого мислення європейського типу, переводячи традиційний інструментальний дуалізм у площину сонорно-просторової театралізації. Завдяки партитурно-зафіксованій зонованості деки роялю («соно-рояль») та залученню розширеного мануального арсеналу технічних дій, інструмент перетинає суто гармонічної чи мелодичної функції, трансформуючись у звуковий аналог далекосхідного перкусійного ансамблю. Аналогічно, партія флейти, збагачена ономотопейчними та вокалізованими ефектами, виходить у зону сонорно-мовленнєвих репрезентацій, що наочно демонструє глибокий кроскультурний діалог пост-авангардного європейського інструменталізму та традиційних ментальних праоснов Сходу.

На прикладі інтерпретаційного досвіду дуету «*Crepitus motus*» доведено, що новітнє камерно-ансамблеве мистецтво остаточно долає суто репродуктивну природу виконавства, легітимізуючи масштабні режисерсько-генеруючі ініціативи музикантів. Виконавець у просторі інструментального театру наділяється функціями режисера-співавтора, чий візуально-пластичні та мізансценічні рішення стають невіддільною частиною текстової семіотики твору. Запропоновані виконавцями знакові маркери, зокрема залучення елементів традиційного далекосхідного костюма та специфічна графічна пластика жестів, не просто доповнюють акустичне поле, а виступають перформативними каталізаторами смислоутворення, що переводять суто інструментальну дію в ритуально-семантичний вимір. Візуальні та звукові коди композиції – через ефекти маскування, деіндивідуалізації, розчинення й дифузії звукових пластів – безпосередньо апелюють до звукового містицизму та метафізики

далекосхідних поминальних культів, де інструментальний театр постає як сакралізований простір злиття земного та трансцендентного світів.

Проведене дослідження підводить до висновку, що в сонорно-просторовій структурі аналізованої композиції саме акустичне середовище інструмента і сцени набуває автономної символічної ролі, перетворюючись на самостійну «роль-персонаж». Через ущільнення або розрідження звукової тканини, використання специфічної педалізації та процес матеріалізації тиші віддзеркалює особливе міфопоетичне середовище, яке здатне розширювати межі сприйняття камерного жанру. Зазначений феномен яскраво ілюструє загальні процеси самоідентифікації сучасного митця у координатах «егоцентрично-спрямованого артистизму новітнього часу», де камерно-ансамблева музика ХХІ століття рішуче виходить у виміри поліхудожнього синтезу, філософсько-естетичного метамодерного висловлювання та нового осмислення просторово-часових складових музичного тексту.

АНОТАЦІЯ

Актуальність дослідження визначена значимістю постаті Сінцзімін Пана у світовому музичному просторі та прагненням сучасного пост-авангарду до кроскультурного діалогу й театральнo-комбінаторного синтезу. На прикладі сценічного досвіду дуету «Crepitus motus» обґрунтовано кодомовний вихід виконавців у площину співавторства й художньої режисури, репрезентуючи «егоцентрично-спрямований артистизм новітнього часу». У фокусі уваги – деконструкція класичного камерно-ансамблевого дуету через трансформацію інструментальних тембрів у сонорну модель далекосхідної традиції та залучення розширеного виконавського лексикону. Крізь призму звукового містицизму розкрито ритуально-семантичну природу твору, зумовлену філософським осмисленням поминальних культів Сходу. Проаналізовано візуально-пластичні рішення музикантів (елементи традиційного костюма, специфічна мізансценічна поведінка) як символи обрядового маскування й деіндивідуалізації. Дослідження підводить до висновку, що в сонорно-просторовій структуризації твору акустичне середовище набуває автономної символічної ролі, стаючи повноправним перформативним знаком у метафізичному вимірі сучасного поліхудожнього синтезу.

Література

1. Берегова О. М. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102–108.
2. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст.

(тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ ; Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.

3. Зима Л. В. Багатовимірний рояль в камерній музиці Джорджа Крама (на прикладі «Макрокосмосу І»). *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. 32. С. 154–169. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.09>

4. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 300 с.

5. Корбен А. Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів / Ален Корбен ; пер. З фр. І. Рябчія та Г. Малець. – Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2023. 144 с.

6. Лебедь В. О. «Чи чарівна флейта? – так чарівна!». *Музичний Вісник. Дніпровська академія музики*. 2025. № 1 (53), 9 червня. С. 6.

7. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю та Європи: аспекти композиції та виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 172 с.

8. Маркова О. М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 235–241. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166951>

9. Муравська Ю. А. Християнська традиція в музичній культурі: семіотичний дискурс : монографія. Одеса : Астропринт, 2011. 352 с.

10. Сечковська І. Прем'єри, нові зірки та сучасне мистецтво: в Одесі відкрився фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики». Суспільне Одеса : веб-сайт. URL: <https://susplne.media/odesa/821015-premeri-novi-zirki-ta-sucasne-mistectvo-v-odesi-vidkrivsa-festival-dva-dni-j-dvi-noci-novoi-muziki/> (дата звернення: 12.04.2026).

11. Хавроненко В. Традиційні культи і ритуали Китаю. *Університетська кафедра*. 2013. № 2. С. 165–175. URL: <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4d94578a-8430-44eb-a806-e1a6b385d0b2/content> (дата звернення: 15.03.2025).

12. Шип С. В. Музична герменевтика. Частина 1. Семіотичні засади герменевтики мистецтва : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 144 с.

13. Chong Catherine. The Ultimate Guide to Bon Odori: Japan's Summer Festival of Remembrance. Arigato Travel : веб-сайт. 2022. URL: <https://arigatotravel.com/blog/bon-odori-guide> (дата звернення: 14.06.2026).

14. Foster M. D. The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore. Oakland : University of California Press, 2015. 304 p.

15. Hughes D. W. No tabs, no notes: Japan's mnemonic oral notation systems. *British Journal of Ethnomusicology*. 2000. Vol. 9, no. 2. P. 97–124.

16. Iwasaka M., Toelken B. Japanese Death Legends and Vernacular Culture. *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*. Logan, Utah : Utah State University Press, 1994. P. 73–114.
17. Reider N. T. Tales of the Supernatural in Early Modern Japan: Kaidan, Akinari, Ugetsu Monogatari. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2002. 312 p.
18. The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 7 : East Asia: China, Japan, and Korea / ed. by R. C. Provine, Y. Tokumaru, J. Lawrence Witzleben. New York : Routledge, 2002. 1192 p.
19. Sugawara M. Nishimonai Bon Odori: Dancing with the Dead. Japan in Canada : веб-сайт. 2023. URL: <https://japanincanada.com/nishimonai-bon-odori/> (дата звернення: 12.03.2026).
20. Wong D. Louder and Faster: Pain, Joy, and the Body Politic in Asian American Taiko. Oakland: University of California Press, 2019. 293 p.
21. Xingzimin Pan. Biography. *CUHK-Shenzhen* : офіційний веб-сайт. URL: <https://music.cuhk.edu.cn/en/faculty/xingzimin-pan> (дата звернення: 26.01.2025).
22. Xingzimin Pan. Kaidan for flute and piano op. 13: Score, 2013. 12 p.
23. Xingzimin Pan. Official Website : веб-сайт. URL: <https://xingziminpan.com/> (дата звернення: 15.02.2026).
24. Xingzimin Pan. Personal correspondence with N. Kravchenko regarding the performance interpretation of the composition «Kaidan», dated February 14, 2025. Odesa, 2025. From the personal archive of the performers.
25. Xingzimin Pan. Biography. Sin80 : веб-сайт. URL: <https://sin80.com/en/artist/xingzimin-pan> (дата звернення: 14.03.2026).

Information about the author:

Kravchenko Nazar Yuriyovych,

Doctor of Philosophy Music Art,

Accompanist at the Chamber Ensemble Department

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

71b, Staroportofrankivska Str., Odesa, 65026, Ukraine

ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ ВОКАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА ПСИХІЧНИЙ РОЗВИТОК ДІТЕЙ ІЗ РОЗЛАДОМ АУТИСТИЧНОГО СПЕКТРУ

Куліковська І. С.

ВСТУП

Реформація сучасної загальної середньої освіти сприяла створенню толерантного середовища для учнів з особливими освітніми потребами. Сьогодні в школах активно підтримується та пропагується ідея доступності освітніх послуг для всіх категорій дітей, відкриваються інклюзивні класи, державою додатково фінансуються витрати на забезпечення освітнього середовища відповідно до потреб особливих дітей у звичайних школах. Значний їх відсоток становлять діти із психічними порушеннями, зокрема із розладом аутистичного спектру, кількість яких у світі та в Україні поступово лише зростає ¹.

Відповідно до сучасних досліджень, розлади аутистичного спектру характеризуються труднощами соціальної взаємодії, комунікації, особливостями емоційного реагування, сенсорного сприйняття та поведінки. Зазначені особливості значною мірою впливають на процес навчання, соціалізації та художньо-творчого розвитку дитини, що зумовлює необхідність пошуку нових педагогічних підходів і методів роботи.

У контексті інклюзивної освіти особливого значення набуває використання мистецтва як універсального засобу розвитку особистості. Серед різних видів мистецької діяльності музика, а зокрема спів, займає вагоме місце завдяки своїй здатності впливати на емоційну сферу дитини, стимулювати її пізнавальні процеси, заспокоювати, сприяти формуванню комунікативних навичок, створювати умови для самовираження. Спів як найбільш доступний і природний вид музичної діяльності поєднує музичне сприйняття, мовленнєву активність, емоційне переживання та рухову координацію.

Наукові дослідження останніх десятиліть свідчать про значний потенціал вокальної діяльності у роботі з дітьми, які мають розлади аутистичного спектру². Фахівці у галузі музичної педагогіки, музикотерапії, психології

¹ World Health Organization. *Autism*. Geneva: WHO, 2025. URL: WHO Autism Fact Sheet .

² Centers for Disease Control and Prevention. *Data and Statistics on Autism Spectrum Disorder*. 2025. URL: CDC Autism Data and Statistics .

та спеціальної освіти відзначають, що спів здатний позитивно впливати на розвиток мовлення, покращувати здатність до наслідування, розширювати можливості соціальної взаємодії та сприяти емоційному контакту дитини з оточенням. На відміну від вербального спілкування, яке часто викликає труднощі у дітей із РАС, музична комунікація має більш гнучкий та емоційно забарвлений характер, що дозволяє залучати дитину до активної взаємодії без додаткового психологічного тиску. Особливу цінність співу становить його комплексний вплив на різні сфери розвитку особистості. Під час вокальної діяльності активізуються слухова увага, пам'ять, дихальна система, артикуляційний апарат, дрібна та загальна моторика. Водночас спів сприяє розвитку емоційної чутливості, формуванню навичок саморегуляції та створює умови для позитивного переживання успіху.

Для дітей із розладом аутистичного спектру такі результати мають особливе значення, оскільки допомагають долати труднощі соціальної адаптації та сприяють поступовому включенню в різні види колективної діяльності.

Актуальність дослідження особливостей використання співу в музично-педагогічній роботі з дітьми із розладом аутистичного спектру визначається також необхідністю наукового осмислення й систематизації практичного досвіду, накопиченого у сфері музичної освіти та корекційної педагогіки. Незважаючи на зростання кількості наукових праць, присвячених музикотерапії та інклюзивному навчанню, питання застосування саме вокальної діяльності як цілеспрямованого педагогічного інструменту потребує подальшого теоретичного та методичного обґрунтування.

У сучасному освітньому просторі спів дедалі частіше розглядається не лише як складова музичного виховання, а й як ефективний засіб розвитку комунікативної компетентності, емоційного інтелекту та соціальної активності дитини. Саме тому вивчення особливостей використання співу в роботі з дітьми із розладом аутистичного спектру є важливим напрямом сучасних міждисциплінарних досліджень, що поєднують досягнення музичної педагогіки, спеціальної освіти, психології та мистецтвознавства. Розкриття потенціалу вокальної діяльності у роботі з цією категорією дітей сприятиме вдосконаленню педагогічної практики, розширенню можливостей інклюзивної освіти та створенню більш ефективних умов для всебічного розвитку особистості. Також відмітимо, що заняття вокальною діяльністю з учнями із розладом аутистичного спектру не потребують значного фінансового навантаження на заклад освіти і можуть використовуватися навіть у випадках відсутності додаткового фінансування та забезпечення дитини спеціальним інвентарем для корекційно-розвивальної роботи.

1. Закономірності психічного розвитку дітей із розладом аутистичного спектра

Тенденція до зростання кількості дітей із розладом аутистичного спектра, яка сьогодні спостерігається у суспільстві є свідченням того, що як психологи, так і педагоги мають активно вивчати закономірності їх психічного розвитку з метою більш ефективної організації освітнього процесу та підбору доцільних педагогічних методів і прийомів. У сучасній педагогіці часто звучить термін РАС або ж діти з розладами аутистичного спектру, проте не всі спеціалісти достеменно обізнані із особливостями психічних та поведінкових процесів таких дітей. Розуміння механізмів функціонування психіки дітей із РАС є необхідною умовою для побудови результативної корекційно-розвиткової та мистецько-педагогічної роботи, зокрема із застосуванням музики та співу. У зв'язку із цим доцільно детально розглянути аспекти психіки таких учнів.

Розлад аутистичного спектра належить до нейророзвиткових порушень, які проявляються у специфічному формуванні когнітивної, емоційної, комунікативної та поведінкової сфер особистості. Відповідно до сучасних наукових уявлень, аутизм не розглядається як єдина форма порушення розвитку, а охоплює широкий спектр індивідуальних проявів, які можуть суттєво відрізнитися за ступенем вираженості та характером перебігу. Саме тому поняття «спектр» підкреслює різноманітність психічних характеристик дітей із цим діагнозом та необхідність індивідуалізації педагогічного впливу. Діти з РАС можуть мати як когнітивні порушення, так і типовий або вище середнього рівень IQ.

У дітей із розладами аутистичного спектра нерідко фіксуються морфологічні зміни окремих структур головного мозку, зокрема лобових ділянок кори, гіпокампа, медіальних відділів скроневої частки та мозочка, об'єм якого часто виявляється зменшеним. Науковці припускають, що такі нейроанатомічні особливості можуть бути пов'язані з труднощами швидкого переключення уваги, а також зумовлювати схильність до повторюваних і стереотипних форм поведінки та рухової активності.

Психічний розвиток дітей із розладом аутистичного спектра відбувається за загальними закономірностями онтогенезу, однак має низку специфічних проявів. Насамперед це стосується формування соціальної взаємодії, комунікативної діяльності, розвитку емоційної сфери, сенсорного сприймання та особливостей пізнавальних процесів. У дітей із РАС нерідко спостерігаються труднощі встановлення соціальних контактів, розуміння невербальних сигналів, спільної уваги та емоційного обміну з іншими людьми. Водночас багато з них демонструють високий рівень розвитку окремих інтелектуальних функцій, здатність до

концентрації на певних видах діяльності та підвищену чутливість до музичних стимулів.

Важливою характеристикою психічного розвитку дітей із РАС є нерівномірність формування окремих психічних функцій. Досить часто високий рівень розвитку пам'яті, уваги до деталей або музичного слуху поєднується з труднощами соціальної адаптації та комунікації. Така дисгармонійність розвитку потребує комплексного підходу до організації навчально-виховного процесу та врахування індивідуальних можливостей кожної дитини.

Розлад аутистичного спектру проявляється у дитини вже в перші роки життя. Найчастіше батьки запідозрюють щось дивне у поведінці дитини з раннього віку, у деяких випадках навіть до року. Проте, в Україні діагностика та встановлення відповідного діагнозу здійснюється не раніше трьох років.

На сучасному етапі науковці розглядають не лише ранній дитячий аутизм, а значно ширше поняття – розлади аутистичного спектра (РАС), що об'єднує групу порушень нейророзвитку, які відрізняються характером проявів, ступенем їх вираженості та рівнем складності. Такий підхід зумовлений різноманітністю клінічних проявів, що спостерігаються у дітей з аутистичними порушеннями.

Діти з РАС можуть істотно відрізнитися між собою за рівнем розвитку мовлення, здатністю до соціальної взаємодії, особливостями невербальної комунікації, а також інтелектуальним потенціалом. Практика свідчить, що знайти двох дітей із повністю ідентичними проявами аутизму практично неможливо, оскільки кожен випадок характеризується індивідуальним поєднанням симптомів та особливостей розвитку.

Спектр аутистичних порушень охоплює широкий діапазон станів. На одному його полюсі перебувають діти з вираженими труднощами комунікації, відсутністю мовлення, значною соціальною ізоляцією та суттєвими інтелектуальними порушеннями. На іншому – особи з достатньо високим рівнем інтелектуального розвитку та сформованими мовленнєвими навичками, проте зі специфічними труднощами соціальної взаємодії, встановлення міжособистісних контактів і вузьким колом інтересів. Така форма аутистичних проявів традиційно описувалася як «синдром Аспергера» або високофункціональний аутизм.

Дослідники виокремлюють низку характерних ознак, притаманних розладам аутистичного спектра. Водночас наявність окремих симптомів не може розглядатися як безумовне підтвердження діагнозу. Подібні прояви можуть супроводжувати інші порушення або спостерігатися на окремих етапах дитячого розвитку як варіант індивідуальної норми. Саме

тому встановлення діагнозу РАС потребує комплексного обстеження та здійснюється фахівцями різного профілю на підставі всебічного аналізу поведінкових проявів дитини й відповідності сучасним діагностичним критеріям.

До найбільш поширених проявів розладів аутистичного спектра належать труднощі соціальної взаємодії та комунікації. Зокрема, дитина може уникати прямого зорового контакту або встановлювати його незвичним чином, наприклад дивитися повз співрозмовника чи сприймати його ніби периферійним зором. Часто спостерігається знижений інтерес до навколишнього середовища та подій, що відбуваються довкола, порівняно з віковими нормами.

Для багатьох дітей із РАС характерне прагнення до усамітнення та перевага самостійної діяльності над спільною грою з однолітками. Вони можуть не виявляти зацікавленості до колективних ігор, рідко наслідують дії інших дітей або дорослих і часто зосереджуються на власних заняттях. У деяких випадках спостерігається регрес мовленнєвого розвитку, коли після появи перших мовленнєвих навичок дитина частково або повністю припиняє використовувати мовлення для спілкування.

Однією з характерних ознак також є труднощі у сприйнятті зверненого мовлення. Дитина може не реагувати на власне ім'я, прохання чи прості інструкції, хоча порушення слуху при цьому відсутні. Мовленнєвий розвиток часто відбувається із затримкою або має специфічний характер. Нерідко зустрічається ехолоалія – багаторазове повторення почутих слів, висловів чи фраз, зокрема запозичених із мультфільмів, телепередач або інших джерел. У процесі комунікації можуть бути недостатньо сформованими жести, міміка та інші невербальні засоби спілкування. У відповідь на звернення дитина інколи відтворює останні почуті слова замість формування власної відповіді.

Серед поведінкових проявів часто відзначаються підвищена чутливість до сенсорних подразників і специфічні реакції на них. Наприклад, різкі або гучні звуки можуть викликати сильне занепокоєння, дискомфорт чи страх. У таких ситуаціях дитина може закривати вуха руками або намагатися уникнути джерела подразнення. Часто спостерігається негативна реакція на фізичний контакт, небажання обійматися чи дозволяти дотики з боку інших людей.

Для дітей із розладами аутистичного спектра характерною є наявність повторюваних рухових дій та стереотипних форм поведінки. Це можуть бути похитування тулубом, повторювані рухи руками, обертання головою, клацання пальцями та інші одноманітні дії. Багато дітей демонструють підвищену потребу у стабільності та передбачуваності навколишнього

середовища, тому будь-які зміни звичного порядку можуть викликати протест або емоційне напруження. Зміна маршруту прогулянки, перестановка меблів чи порушення усталеного розпорядку дня нерідко стають причиною вираженого дискомфорту.

Ще однією характерною рисою є обмежене коло інтересів та надмірна зосередженість на окремих темах, предметах або видах діяльності. Дитина може тривалий час захоплюватися цифрами, календарними датами, певними механізмами чи предметами, що обертаються. Ігрова діяльність також часто має специфічний характер: замість сюжетної гри дитина може багаторазово повторювати однакові дії, вибудовувати іграшки в певній послідовності або взаємодіяти лише з одним улюбленим предметом.

Спроби переключити увагу дитини на іншу діяльність чи припинити повторювані дії часто виявляються малоефективними. У багатьох випадках формується прив'язаність до незвичних предметів, таких як стрічки, камінці, палички або інші об'єкти, які можуть тривалий час привертати увагу дитини. Водночас значна роль відводиться ритуалізованим формам поведінки: дитина може наполягати на незмінності послідовності повсякденних дій, користуванні певним посудом, виборі конкретного одягу чи пересуванні лише звичним маршрутом. Порушення таких ритуалів нерідко супроводжується вираженими негативними емоційними реакціями.

Вивчаючи таких дітей із психічними порушеннями, психіатри, біологи та інші дослідники, намагаються обґрунтувати причину виникнення розладів аутистичного спектру. У сучасному суспільстві ведуться дискусії, щодо факторів, які спричиняють аутизм. Серед найбільш популярних думок останнього десятиліття є така, що вакцинування безпосередньо є тригером, який запускає процеси в мозку, які ніби то, могли б не проявитися у випадку відмови від вакцинації дитини. У зв'язку із цим суспільство розділилося на «антиваксерів» та прихильників вакцинування, між якими систематично ведуться спори про вплив вакцин на психофізіологічний стан дітей. Даний факт став передумовою для проведення низки біологічних досліджень з метою спростування ідеї, що вакцинація пов'язана із аутизмом. Зокрема, у Данії у 2019-му році вчені встановлювали взаємозв'язок вакцини КПК (кір, краснуха, паротит) та аутизмом. У дослідженні приймали участь діти, громадяни Данії, народжені з 1999-го по 2010-й роки з подальшим спостереженням до досягнення ними трирічного віку. Для пов'язування інформації про вакцинацію КПК, діагнози аутизму, інші дитячі вакцини, історію аутизму у братів і сестер та фактори ризику аутизму з дітьми в когорті використовувалися данські реєстри населення. Аналіз виживання часу до постановки діагнозу аутизму за допомогою регресії пропорційних ризиків Кокса використовувався для оцінки коефіцієнтів ризику аутизму

відповідно до статусу вакцинації КПК, з поправкою на вік, рік народження, стать, інші дитячі вакцини, історію аутизму у братів і сестер та фактори ризику аутизму (на основі шкали ризику захворювання).

Протягом 5 025 754 людино-років спостереження у 6517 дітей було діагностовано аутизм (коефіцієнт захворюваності 129,7 на 100 000 людино-років). Порівняння дітей, вакцинованих КПК, з дітьми, невакцинованими КПК, дало повністю скоригований коефіцієнт ризику аутизму 0,93 (95% ДІ, від 0,85 до 1,02). Аналогічно, підвищений ризик аутизму після вакцинації КПК не спостерігався послідовно у підгрупах дітей, визначених відповідно до історії аутизму у братів і сестер, факторів ризику аутизму (на основі шкали ризику захворювання) або інших дитячих щеплень, або протягом певних періодів часу після вакцинації.

У результаті отриманих даних дослідження вчені з'ясували, що вакцинація КПК не збільшує ризик аутизму, не провокує аутизм у схильних до нього дітей та не пов'язана з кластеризацією випадків аутизму після вакцинації. Воно доповнює попередні дослідження завдяки значній додатковій статистичній потужності та розгляду гіпотез про схильні підгрупи та кластеризацію випадків³. Блок схему даного дослідження представлено у Рисунку 1.

Науковці даного дослідження у процесі підготовки до його здійснення виокремили фактори ризику, які можуть впливати на виникнення розладів аутистичного спектру в дитини. Зокрема, це: вік батька та матері, куріння під час вагітності, спосіб пологів, передчасні пологи, 5-хвилинна оцінка за шкалою Апгар, низька вага при народженні та окружність голови, різноманітні травми дитини при пологах та генні мутації (як наприклад у випадку із дітьми з синдромом Дауна). До факторів ризику народження дітей із розладами аутистичного спектру данські вчені також віднесли і родинні зв'язки між братами та сестрами, оскільки випадки аутизму серед братів і сестер народжених у одних і тих же батьків були виявлені аналогічно до основного результату дослідження. Попередні значні данські дослідження 2002 та 2003 років також не виявили зв'язку між КПК та між тимеросалом у вакцинах із аутизмом. Минулорічні дані ААР (Американської академії педіатрії) також підтверджують відсутність причинно-наслідкового зв'язку між вакцинацією та аутизмом⁴.

Таким чином, ряд провідних досліджень свідчать про те, що вакцинація не є фактором ризику у виникненні розладів аутистичного спектру у дітей.

³ Hviid A. Measles, Mumps, Rubella Vaccination and Autism: A Nationwide Cohort Study. URL: <https://www.acpjournals.org/doi/10.7326/M18-2101>.

⁴ Зміна формулювання щодо вакцин та аутизму на сайті CDC: наука чи політика? Національний портал з імунізації. URL: <https://vaccine.org.ua/2025/11/24/cdc-nauka-chy-polityka/>

Після виходу художнього фільму «Людина дощу» в суспільстві широкого поширення набув образ людей з аутизмом, яких нерідко почали асоціювати саме з цією назвою. Водночас сучасні наукові підходи розглядають осіб із розладами аутистичного спектра не через призму стереотипів, а як повноправних членів суспільства, які мають власний, унікальний спосіб сприйняття навколишньої дійсності.

Кожна людина з аутизмом характеризується індивідуальним досвідом взаємодії зі світом, особливостями мислення, емоційного реагування та комунікації. Те, що для більшості людей може видаватися незвичним або малозначущим, для особи з РАС нерідко стає джерелом інтересу, позитивних емоцій та самореалізації. Саме тому сучасне суспільство дедалі більше усвідомлює необхідність прийняття різноманітності людського досвіду та створення умов для повноцінної участі людей з аутизмом у соціальному, культурному та освітньому житті.

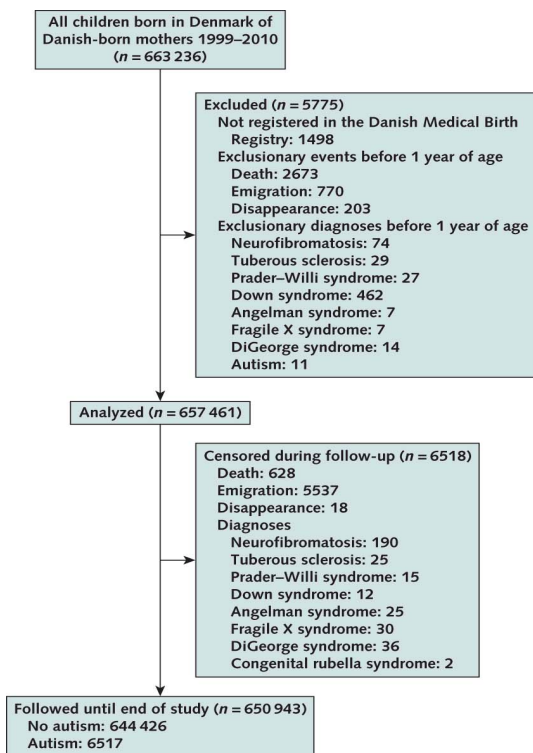


Рис. 1. Блок-схема дослідження

Необхідність комплексного обстеження дітей із розладами аутистичного спектра неодноразово підкреслював відомий науковець А. П. Чуприков. На основі ґрунтовного аналізу наукових праць, присвячених причинам виникнення аутизму, механізмам його розвитку та закономірностям психічного функціонування, дослідник дійшов висновку про неоднорідність природи та клінічних проявів розладів аутистичного спектра. Попри зовнішню подібність симптоматики, яка об'єднується загальним поняттям аутизму, кожен випадок може мати власні етіологічні та патогенетичні особливості.

У зв'язку з цим встановлення діагнозу потребує всебічного підходу та залучення різнопрофільних методів дослідження. Окрім психодіагностичних методик і клініко-психопатологічного аналізу, важливе значення мають результати генетичних обстежень, електроенцефалографічних досліджень, зокрема тривалого ЕЕГ-моніторингу під час нічного сну, а також дані магнітно-резонансної томографії. Лише комплексне врахування цих показників дає можливість отримати цілісне уявлення про стан дитини та забезпечити об'єктивність діагностичних висновків.

Відповідно до рекомендацій, запропонованих Американською академією неврології та Товариством дитячої неврології, важливе значення у встановленні можливих причин виникнення розладів аутистичного спектра мають комплексні діагностичні дослідження.

Насамперед до них належать сучасні генетичні методи обстеження, які передбачають аналіз каріотипу, проведення хромосомного мікроматричного дослідження, молекулярно-генетичне тестування на синдром ламкої Х-хромосоми, а також високопродуктивне секвенування екзому (Whole Exome Sequencing, WES). Використання зазначених методик дозволяє виявляти генетичні мутації та оцінювати особливості генетичної варіативності, що можуть бути пов'язані з розвитком РАС.

Окрім генетичної діагностики, у певних клінічних випадках доцільним є застосування вибіркового метаболічного досліджень. Особливої актуальності вони набувають за наявності супутніх симптомів, таких як періодичне блювання, виражена млявість, епізоди летаргічного стану або свідомі прояви, що виникли в ранньому віці.

Важливим компонентом комплексного обстеження також виступає нейропсихологічна діагностика, спрямована на визначення рівня розвитку когнітивних процесів. Таке тестування дає можливість оцінити стан уваги, пам'яті, швидкість опрацювання інформації та інші пізнавальні функції, порушення яких нерідко супроводжують розлади аутистичного спектра.

Кожна дитина з розладом аутистичного спектра є унікальною особистістю зі своїми індивідуальними характеристиками та потребами.

Прояви аутизму можуть варіюватися від труднощів у соціальній взаємодії та комунікації до наявності виражених здібностей і талантів у певних сферах діяльності. Нерідко інтереси таких дітей суттєво відрізняються від інтересів їхніх однолітків, а звичні для більшості дітей види діяльності можуть не викликати в них зацікавлення. Вони часто формують власний внутрішній світ, який забезпечує відчуття безпеки та психологічного комфорту. Водночас діти з РАС особливо потребують підтримки, прийняття та розуміння з боку дорослих і суспільства. Однією з характерних рис багатьох дітей із розладами аутистичного спектра є підвищена сенсорна чутливість. Реакції на надмірне сенсорне навантаження інколи можуть зовні нагадувати емоційні спалахи або істеричні стани, характерні для дітей раннього віку. Однак природа таких проявів є іншою. Якщо у нормотипових дітей подібна поведінка нерідко пов'язана з бажанням отримати певний предмет або задовольнити конкретну потребу, то у випадку дітей із РАС причиною часто стає перевантаження нервової системи сенсорними подразниками або порушення процесів їх обробки.

На відміну від звичайних дитячих капризів, емоційне перенапруження у дітей з аутизмом не завжди можна швидко усунути шляхом виконання певного бажання. Стан надмірного збудження може тривати тривалий час і потребує спеціальних підходів до стабілізації емоційного стану дитини.

Досить поширеними серед дітей із РАС є також труднощі, пов'язані з харчовою поведінкою та сенсорним сприйняттям. У багатьох випадках спостерігається вибірковість щодо продуктів харчування, яка може бути зумовлена особливостями смакової, нюхової або тактильної чутливості. Дитина може негативно реагувати на певну консистенцію їжі, її температуру, запах чи зовнішній вигляд. Подібні реакції нерідко поширюються і на інші сенсорні стимули, зокрема текстуру одягу, окремих предметів або матеріалів.

Унаслідок таких особливостей дитина може категорично відмовлятися від уживання окремих продуктів або певних поєднань страв. Навіть відчуття голоду не завжди спонукає її змінити власні харчові вподобання, оскільки сенсорний дискомфорт у подібних ситуаціях часто виявляється сильнішим за фізіологічну потребу в їжі. Саме тому під час організації навчального, виховного та корекційного процесу важливо враховувати індивідуальні сенсорні потреби дітей із розладами аутистичного спектра та створювати для них максимально комфортне середовище.

Розлади аутистичного спектра являють собою складну систему взаємопов'язаних характеристик, які не можуть розглядатися ізольовано одна від одної. Саме тому фахівцям, педагогам і батькам важливо усвідомлювати цілісний характер проявів аутизму та будувати взаємодію

з дитиною на основі чітко визначених підходів. Послідовність і передбачуваність у спілкуванні та організації повсякденної діяльності мають надзвичайно важливе значення, оскільки навіть незначні зміни звичного порядку можуть викликати в дитини занепокоєння, емоційне напруження або труднощі у взаємодії з оточенням.

Ефективна підтримка дитини з РАС передбачає врахування її індивідуальних потреб, інтересів і вподобань. Важливо визначити, які види діяльності, предмети чи умови сприяють її емоційному комфорту, а також встановити чинники, що можуть провокувати негативні реакції або підвищувати рівень тривожності. У зв'язку з цим значну роль відіграє розроблення індивідуальних стратегій подолання стресу, які можуть включати використання улюблених іграшок, спеціальних сенсорних або антистресових засобів, а також різноманітних корекційно-розвиткових методик.

У процесі комунікації з дитиною особливого значення набуває чіткість і зрозумілість інструкцій. Важливими є не лише зміст висловлювань, а й особливості їх подачі: інтонація, тембр голосу, темп мовлення та стабільність мовленнєвих звертань. Для багатьох дітей з аутизмом звичні форми звернення є складовою відчуття безпеки, тому навіть незначні зміни у способі комунікації можуть викликати дискомфорт.

Одним із важливих напрямів підтримки є використання засобів візуальної організації діяльності. До них належать розклади занять, піктограми, фотографії, символи та інші візуальні матеріали, що допомагають дитині орієнтуватися в подіях, висловлювати власні потреби та повідомляти про свій емоційний стан. Такі засоби сприяють кращому розумінню навколишнього середовища та підвищують рівень самостійності дитини.

Не менш важливою є підтримка альтернативних і додаткових способів комунікації. Поряд із усним мовленням значну роль можуть відігравати жести, міміка, рухи тіла, комунікативні картки та спеціальні дошки для спілкування. У деяких випадках дитина формує власну систему невербальних сигналів, яку повинні розуміти як члени родини, так і педагоги. Використання таких засобів полегшує процес взаємодії та сприяє формуванню соціальних і навчальних навичок.

Для розвитку комунікативних умінь і навчальної діяльності доцільно застосовувати різноманітні візуально орієнтовані технології. Зокрема, ефективними можуть бути цифрові ресурси, комп'ютерні програми та спеціалізовані системи комунікації, які допомагають підтримувати увагу дитини та стимулюють її пізнавальну активність. Важливе місце посідає також розвиток наслідувальної діяльності, що передбачає відтворення

рухів, жестів, дій із предметами, звуків або окремих слів за зразком дорослого.

Під час спілкування з дітьми із розладами аутистичного спектра рекомендується використовувати максимально конкретне й однозначне мовлення. Образні вислови, метафори, фразеологізми, прихований зміст або саркастичні висловлювання можуть бути складними для розуміння та призводити до неправильного тлумачення інформації.

Важливою складовою педагогічної роботи є формування поведінкових навичок на основі зрозумілої системи правил і передбачуваного режиму діяльності. Значну роль у цьому процесі відіграє правильне чергування навчання та відпочинку, своєчасне переключення уваги, а також використання позитивного підкріплення відповідно до інтересів і досягнень дитини. Не менш важливим є виявлення індивідуальних тригерів – факторів, які можуть спричиняти емоційний дискомфорт, підвищену тривожність або небажані поведінкові реакції. Знання таких чинників дозволяє своєчасно запобігати складним ситуаціям і створювати сприятливі умови для розвитку та навчання дитини.

Особливе значення для дітей із розладом аутистичного спектра має мистецька діяльність, оскільки вона створює додаткові можливості для розвитку емоційної сфери, формування комунікативних навичок і розширення соціального досвіду. У зв'язку із цим питання впливу вокальної діяльності на психоемоційний розвиток дітей із розладами аутистичного спектру є актуальним для дослідження у сучасній мистецькій педагогіці.

2. Аспекти впливу вокальної діяльності на дітей з розладами аутистичного спектру

Реформи сучасної системи освіти допомогли на державному рівні сформувати інклюзивне освітнє середовище, що є сприятливим і для навчання дітей з розладами аутистичного спектру. На звичайних уроках в школах таким дітям допомагають асистент дитини та асистент вчителя. Урок музичного мистецтва за своєю специфікою дещо відрізняється від решти загальноосвітніх предметів. Тут дитина може самостійно виявляти свої здібності та враження навіть без допомоги залучених спеціалістів. Його структура та етапи надають можливість учню для власного самостійного досвіду. Слухання музики, гра на дитячих музичних інструментах, елементарні танцювальні рухи під музику, а також вокальна діяльність природньо та без примусу залучають дітей до активної колективної діяльності.

Навіть такі діти, які досить рідко включаються в навчальний процес разом з іншими на звичайних уроках, на уроці музичного мистецтва ніби

«оживають» і дуже часто живий інтерес виникає в них на етапах слухання музики та співу. «... сприймання музики не потребує попередньої підготовки і є доступним для дітей, яким немає ще і року. Тобто вона здатна чинити свій лікувальний вплив на дитину за будь-яких умов. Її терапевтична цінність постійно зростає. За допомогою музичних образів та музичної мови, ритму та її мелодійності можна встановити рівновагу в діяльності нервової системи дитини, можна розгальмувати загальмованість дітей, врегулювати дію кінестетичної системи або дати необмежений простір і свободу рухам, виявити музичні здібності особистості та задовольнити її музичні потреби у будь-якому музичному жанрі чи уподобаннях.», – відмічає Н. Квітка⁵. У корекційно-розвивальній роботі психологи та психіатри також повсякчас користуються засобами музикотерапії. Наприклад, вони пропонують дітям з розладами аутистичного спектру слухати різноманітні звуки живої та неживої природи, класичної музики тощо у навушниках, а також застосовують різного роду вокальні ігри при вокалізації чи метод підсилення вокалізації та інші.

Тобто, для дітей з аутизмом музична діяльність є знайомою із дошкільного віку та в деякій мірі звичною як частина корекційно-розвивальної роботи. У зв'язку із цим вокальна діяльність не викликає в таких учнів бажання закритися чи ігнорувати спів.

Перед тим як заохочувати особливу дитину до вокалу педагогу необхідно звернути увагу на гучність музики чи свого голосу. Оскільки такі учні сприймають звуки більш чутливо, гучний музичний супровід пісні чи вокальної вправи може навпаки стати тригером та викликати бажання закритися (закрити вуха руками, вдягнути навушники, залізити під парту тощо). Також слід відмітити, що до живої музики такі діти більш прихильні, наприклад, спів і гра на фортепіано спонукають дитину з аутизмом підійти до інструмента, розглянути його, пограти самостійно. Відповідно до цих реакцій педагог може мати додаткову можливість зацікавити учнів з аутизмом і до вокальної діяльності.

Таким чином, перша особливість вокальної діяльності учнів із аутизмом полягає у їх особливому сприйнятті звуків навколишнього середовища. У співі це може бути як сам голос педагога та дитини, так і музичний супровід твору чи вправи (живий чи технічний (фонограма).

Розуміння процесів звукоутворення, відтворення слів та мовлення дітей з РАС значно відрізняються від мовлення звичайної нормотипової дитини. При цьому кожен випадок є унікальним, що в деякій мірі ускладнює

⁵ Квітка Н. Програмно-методичний комплекс «Навчання музики дітей зі складними (комбінованими) порушеннями психофізичного розвитку». Київ. 2013. 82 с.

педагогу завдання, оскільки потребує систематичного індивідуального підходу та моніторингу вокальної роботи з учнями. Даний факт є наступною особливістю, яку необхідно розглянути в контексті даного розділу.

Одним із поширених проявів мовленнєвого розвитку дітей із розладом аутистичного спектра є ехололія – схильність до відтворення почутих слів, словосполучень або цілих висловлювань. Дитина може повторювати мовленнєві конструкції, запозичені з розмов дорослих, мультфільмів, пісень чи інших джерел, інколи без повного усвідомлення їхнього змісту. Тобто, при виконанні вокальних творів діти з аутизмом можуть неусвідомлювати значення тексту пісні чи поспівки і потребують додаткового наочного пояснення та багаторазового повторення.

Вокальна діяльність стимулює розширення словникового запасу. Тексти пісень знайомлять дитину з новими словами, поняттями та мовленнєвими конструкціями. Завдяки багаторазовому повторенню текстового матеріалу нові слова засвоюються природним шляхом і легше переходять до активного словника. Для дітей із РАС особливо важливим є поєднання слова з музичним образом, оскільки музичний супровід полегшує процес запам'ятовування мовного матеріалу.

Для мовлення дітей із розладами аутистичного спектра також характерні специфічні просодичні особливості. Зокрема, нерідко спостерігається недостатня інтонаційна виразність, через що мовлення може сприйматися як одноманітне або монотонне. Крім того, можуть виникати нетипові паузи, зміщення логічних наголосів чи інші особливості ритмо-інтонаційної організації висловлювання, які впливають на його емоційну виразність і комунікативну зрозумілість. Таким чином, етап роботи над виразністю виконання пісенного твору із дітьми з розладом аутистичного спектру доцільно або пропустити або ж спростити, не вимагаючи від таких учнів емоційного та артистичного співу. Звісно, що завдання для вокального інтонування педагог має підібрати орієнтуючись на можливості такої дитини.

У працях сучасних психолінгвістів наголошується на тісному взаємозв'язку між мисленнєвими процесами, мовленнєвою діяльністю та музикою. Дослідники підкреслюють, що ці явища мають спільні закономірності функціонування, зокрема ритмічну організацію, а також характеризуються спорідненими механізмами розвитку. У цьому контексті музичний звук розглядається як один із важливих чинників становлення мовлення, оскільки саме звукові та інтонаційні структури передували формуванню членороздільної мови.

З огляду на це в музикотерапевтичній практиці широко використовуються вправи, пов'язані з інтонуванням окремих звуків, складів і коротких

вокалізацій. Такі форми роботи позитивно впливають на функціонування артикуляційного апарату та сприяють удосконаленню мовленнєвих навичок. Важливе місце під час вокальної діяльності, займають вправи, що включають дихальну гімнастику. Їх виконання під музику сприяє розвитку голосового апарату та вдосконаленню мовленнєвих навичок дитини. Завдяки емоційному впливу музики формується здатність контролювати дихальний процес, узгоджувати його з руховою активністю та регулювати власну поведінку. Водночас досягнення гармонійної координації між ритмом дихання та музичним ритмом є досить складним завданням, що потребує систематичної практики та поступового формування відповідних навичок.

Важливим чинником ефективності впливу співу є відповідність музичного матеріалу індивідуальним психофізичним характеристикам дитини. Правильно дібраний репертуар здатен позитивно впливати на емоційний стан, сприяти психологічному комфорту та створювати передумови для внутрішньої рівноваги. У науковій літературі такий стан нерідко пов'язують із поняттям евритмії – гармонійного узгодження внутрішніх процесів організму, що забезпечує оптимальне функціонування людини.

Досягнення стану евритмії сприяє активізації фізіологічних механізмів саморегуляції, покращує взаємодію між окремими системами організму та підвищує загальний рівень адаптаційних можливостей. Крім того, гармонізація психоемоційного стану позитивно впливає на ефективність сприймання та опрацювання інформації через різні сенсорні канали, зокрема слуховий, зоровий, тактильний і нюховий.

Важливий вплив спів справляє і на соціальну взаємодію. Виконання пісень у групі передбачає спільну діяльність, чергування дій, підтримання уваги до партнера та встановлення емоційного контакту. Завдяки цьому діти поступово опановують навички соціальної комунікації, вчаться взаємодіяти з педагогом та однолітками, розвивають здатність до спільної уваги й наслідування. Наукові огляди свідчать про позитивний вплив музичних занять на розвиток соціальної поведінки, комунікативних навичок і міжособистісної взаємодії дітей із РАС ⁶.

Не менш важливим є вплив вокальної діяльності на емоційну сферу. Завдяки співу дитина отримує можливість виражати власні переживання та емоції у безпечний і доступний спосіб. Музика сприяє зниженню тривожності, емоційного напруження та допомагає формувати навички емоційної саморегуляції. Дослідники підкреслюють, що музичні інтервенції

⁶ Zijuan Shi. The effect of music therapy on language communication and social skills in children with autism spectrum disorder: a systematic review and meta-analysis. URL: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC11106491/?utm_source=chatgpt.com

покращують емоційну чутливість, здатність розпізнавати емоції інших людей та підвищують рівень соціальної адаптації дітей із аутизмом.

Вокальна діяльність позитивно впливає і на поведінкову сферу. Результати сучасних метааналізів засвідчують, що музикотерапевтичні заняття сприяють зменшенню вираженості поведінкових труднощів, покращенню концентрації уваги та підвищенню здатності дитини до самоконтролю. Регулярна участь у музичних заняттях допомагає формувати більш адаптивні моделі поведінки та сприяє успішнішій соціалізації.

Окремої уваги заслуговує вплив співу на розвиток наслідувальної діяльності. Відтворення мелодій, ритмічних структур, інтонаційних моделей і вокальних вправ стимулює розвиток механізмів імітації, які є важливою складовою формування мовлення та соціальної взаємодії. У музично-педагогічній практиці широко використовуються прийоми «запитання – відповідь», вокальний діалог, спів із наслідуванням та ритмічні вправи, що створюють сприятливі умови для розвитку комунікативних навичок.

Насамперед вокальна діяльність сприяє вдосконаленню мовленнєвого дихання. Відомо, що багато дітей із розладами аутистичного спектра мають труднощі з координацією дихання та мовлення. Під час співу дитина навчається контролювати тривалість видиху, рівномірно розподіляти повітря та узгоджувати дихальні процеси з вимовою звуків і слів. У результаті поступово формується правильне мовленнєве дихання, яке є необхідною передумовою для розвитку зв'язного мовлення.

Важливе значення має також розвиток артикуляційного апарату. Виконання вокальних вправ передбачає активну роботу губ, язика, нижньої щелепи та м'якого піднебіння. Повторення голосних і приголосних звуків у співі сприяє підвищенню рухливості артикуляційних органів, удосконаленню дикції та чіткості звуковимови. Особливо ефективними в цьому контексті є вокалізації на окремі склади, інтонаційні вправи та спів коротких мелодичних фраз.

Сучасні науковці підтверджують, що мелодичне оформлення мовлення сприяє активізації мовленнєвої діяльності навіть у дітей із вираженими труднощами комунікації. Нерідко дитина, яка відмовляється від звичайного вербального спілкування, охоче відтворює окремі слова або фрази в процесі співу. Це пояснюється тим, що музичний компонент знижує рівень тривожності та створює більш комфортні умови для мовленнєвого самовираження ⁷.

⁷ Гельбак А. М. Музикотерапія у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами: [навчально-методичний посібник]. Кропивницький : КЗ «КОІППО імені Василя Сухомлинського», 2019. 50 с.

Окрему роль спів відіграє у розвитку просодичних компонентів мовлення. У багатьох дітей із розладами аутистичного спектра спостерігаються труднощі з інтонаційною виразністю, ритмом і темпом мовлення. Виконання пісень допомагає формувати відчуття ритму, розвивати інтонаційну гнучкість і вдосконалювати мелодико-ритмічну організацію мовлення. Завдяки цьому мовлення поступово набуває більшої природності та емоційної виразності.

Не менш важливим є вплив вокальної діяльності на розвиток комунікативної мотивації. Спільний спів із педагогом або однолітками стимулює дитину до взаємодії, підтримання контакту та обміну емоціями. У процесі музичної діяльності створюються умови для розвитку навичок діалогу, наслідування та спільної уваги, які є фундаментальними для формування ефективної комунікації.

Окрім позитивного впливу на мовлення спів сприятливо впливає і на пам'ять дітей із розладами аутистичного спектру та допомагає розвивати розуміння навколишнього світу через «проживання» вокального досвіду у пісні. Тобто, педагог, використовуючи наочний матеріал (на початку роботи краще картки та малюнки, а після запам'ятовування можливо застосовувати відео) при вивченні пісні допомагає дітям пізнавати навколишній світ, розуміти значення слів та запам'ятовувати їх через музично-вокальні враження. У процесі співу відбувається активізація різних видів пам'яті – слухової, словесно-логічної, емоційної, моторної та довготривалої, що створює сприятливі умови для комплексного розвитку когнітивної сфери дитини.

Однією з особливостей дітей із РАС є нерівномірність розвитку пам'яттєвих процесів. У багатьох випадках вони демонструють високий рівень механічного запам'ятовування, водночас відчуючи труднощі із засвоєнням соціально значущої інформації та її практичним використанням у повсякденній діяльності. Саме тому музично-вокальна діяльність може виступати ефективним інструментом поєднання механізмів механічної та осмисленої пам'яті.

Під час виконання пісень дитина запам'ятовує текстовий матеріал, мелодичні звороти, ритмічні структури, послідовність музичних фраз та особливості їх інтонаційного оформлення. Багаторазове повторення музичного матеріалу сприяє закріпленню інформації в довготривалій пам'яті. При цьому процес запам'ятовування відбувається природно та не викликає у дитини перевтоми, оскільки музична діяльність супроводжується позитивними емоціями та високим рівнем мотивації.

Особливе значення має вплив співу на розвиток слухової пам'яті. Під час вокальних занять дитина навчається утримувати в пам'яті мелодичний

образ, розпізнавати знайомі інтонації, відтворювати почуті ритмічні та звуковисотні послідовності. У результаті поступово вдосконалюється здатність до запам'ятовування та відтворення слухової інформації, що позитивно впливає не лише на музичний розвиток, а й на мовленнєву діяльність.

Важливим механізмом впливу вокальної діяльності на пам'ять є поєднання кількох сенсорних каналів сприйняття. Під час співу одночасно активізуються слухові, мовленнєві, рухові та емоційні механізми. Завдяки такій мультисенсорній взаємодії інформація засвоюється значно ефективніше, ніж за умови використання лише одного способу сприйняття. Це особливо важливо для дітей із розладами аутистичного спектра, оскільки дозволяє компенсувати труднощі окремих пізнавальних функцій за рахунок залучення більш збережених механізмів.

Не менш значущим є вплив співу на розвиток емоційної пам'яті. Музичні твори здатні викликати яскраві емоційні переживання, які посилюють процес запам'ятовування. Інформація, пов'язана з позитивними емоціями, як правило, зберігається значно довше та відтворюється легше. Саме тому використання пісенного матеріалу під час навчання сприяє кращому засвоєнню нових понять, слів і навичок.

У процесі виконання пісні дитина повинна одночасно утримувати увагу на тексті, мелодії, ритмі та вказівках педагога. Така комплексна діяльність тренує здатність зберігати та оперативно обробляти інформацію, що є важливою передумовою успішного навчання.

Наукові дослідження засвідчують, що музична діяльність активізує роботу структур головного мозку, відповідальних за процеси пам'яті та навчання. Зокрема, участь у співі стимулює функціонування гіпокампа, який відіграє ключову роль у формуванні довготривалих спогадів та закріпленні нової інформації. Саме тому регулярні вокальні заняття можуть сприяти підвищенню ефективності пізнавальної діяльності дітей із РАС⁸.

Крім того, пісенний матеріал часто використовується як засіб формування побутових, комунікативних і навчальних навичок. Завдяки ритмічній та мелодичній організації інформації діти швидше запам'ятовують послідовність дій, правила поведінки, нові слова та мовленнєві конструкції. У багатьох випадках саме музична форма подання матеріалу виявляється більш доступною для засвоєння, ніж традиційне вербальне пояснення.

⁸ Wan C. Y., & Schlaug, G. Music Making as a Tool for Promoting Brain Plasticity across the Life Span. *The Neuroscientist*. 2010. 16(5). Pp. 566–577.

Таким чином, вокальна діяльність здійснює комплексний позитивний вплив на розвиток пам'яті дітей із розладом аутистичного спектра. Вона сприяє вдосконаленню слухової, емоційної, робочої та довготривалої пам'яті, активізує процеси запам'ятовування та відтворення інформації, а також створює сприятливі умови для загального когнітивного розвитку дитини.

Спів є важливим і незамінним етапом музично-педагогічної роботи з дітьми із розладом аутистичного спектра та має комплексний вплив на їх психофізичний, мовленнєвий, емоційний і соціальний розвиток. Її ефективність зумовлена здатністю поєднувати музичний, мовленнєвий, руховий та емоційний компоненти в єдиному корекційно-розвивальному процесі. Водночас організація вокальної роботи потребує врахування індивідуальних особливостей сенсорного сприйняття, мовленнєвого розвитку, рівня комунікативних навичок та психоемоційного стану кожної дитини.

Науковці засвідчують, що спів сприяє розвитку мовленнєвого дихання, удосконаленню артикуляційного апарату, розширенню словникового запасу, формуванню просодичних компонентів мовлення та підвищенню комунікативної активності дітей із РАС. Завдяки ритмічній і мелодичній організації музичного матеріалу створюються сприятливі умови для подолання окремих мовленнєвих труднощів, розвитку наслідувальної діяльності та формування навичок соціальної взаємодії.

Важливим результатом вокальної діяльності є також її позитивний вплив на когнітивну сферу. Спів активізує різні види пам'яті, сприяє концентрації уваги, покращує процеси запам'ятовування та відтворення інформації, а також допомагає дітям краще усвідомлювати зміст слів і явищ навколишнього світу. Поєднання музики з наочністю, рухами та емоційними переживаннями підвищує ефективність засвоєння навчального матеріалу та стимулює пізнавальну активність.

Не менш значущим є вплив співу на емоційно-вольову сферу дитини. Вокальна діяльність сприяє зниженню тривожності, розвитку емоційної саморегуляції, формуванню позитивного емоційного досвіду та створенню комфортного середовища для самовираження.

Таким чином, вокальна діяльність виступає не лише засобом музичного навчання, а й ефективним педагогічним та корекційно-розвивальним інструментом, який сприяє гармонійному розвитку дітей із розладом аутистичного спектра, розширює їхні можливості комунікації, соціалізації та пізнання навколишнього світу.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило комплексно розглянути особливості використання вокальної діяльності в роботі з дітьми із

розладом аутистичного спектра та визначити її місце в системі сучасної інклюзивної освіти. Аналіз наукової літератури, присвяченої проблемі аутизму, засвідчив, що розлади аутистичного спектра належать до складних нейророзвиткових порушень, які охоплюють широкий спектр індивідуальних проявів і характеризуються значною варіативністю когнітивних, комунікативних, емоційних та поведінкових характеристик. Саме ця неоднорідність зумовлює необхідність пошуку педагогічних інструментів, здатних адаптуватися до індивідуальних потреб кожної дитини та забезпечувати максимально комфортні умови для її розвитку.

У процесі дослідження встановлено, що мистецька діяльність займає особливе місце в структурі корекційно-розвиткової роботи з дітьми із РАС. На відміну від багатьох традиційних форм навчання, мистецтво не вимагає від дитини обов'язкового використання складних вербальних механізмів взаємодії, що особливо важливо для осіб із труднощами мовленнєвої комунікації. Музика виступає універсальною мовою емоційного спілкування, яка здатна створювати додаткові канали взаємодії між дитиною та навколишнім середовищем.

Особливе значення в цьому контексті належить вокальній діяльності, яка поєднує музичний, мовленнєвий, руховий та емоційний компоненти. Її ефективність полягає не лише у розвитку музичних здібностей, а й у створенні умов для комплексної активізації психічних процесів. Спів забезпечує природне включення дитини до діяльності, не викликаючи надмірного психоемоційного навантаження, а тому може використовуватися як один із найбільш доступних засобів педагогічного впливу в інклюзивному освітньому середовищі.

Дослідження закономірностей психічного розвитку дітей із розладами аутистичного спектра показало, що значна частина труднощів їхньої соціалізації пов'язана не з відсутністю потенціалу до розвитку, а з особливостями сприйняття, обробки та передачі інформації. У зв'язку з цим важливим завданням педагога є створення таких умов навчання, які дозволяють використовувати сильні сторони дитини як ресурс для подолання наявних труднощів. Музика та спів належать саме до тих видів діяльності, які здатні активізувати збережені механізми розвитку та сприяти компенсації окремих порушених функцій.

Особливу увагу варто звернути на значення індивідуального підходу у вокально-педагогічній роботі. Практика засвідчує, що ефективність музичних занять значною мірою залежить від урахування сенсорного профілю дитини, рівня розвитку мовлення, особливостей комунікації, емоційної чутливості та здатності до наслідування. Універсальних методик роботи з усіма дітьми із РАС не існує, тому педагог має гнучко адаптувати

зміст, форми та методи вокальної діяльності відповідно до індивідуальних потреб кожного учня.

Важливим результатом проведеного дослідження є усвідомлення того, що спів може розглядатися не лише як засіб розвитку окремих психічних функцій, а як інструмент формування цілісної особистості. У процесі вокальної діяльності дитина поступово набуває досвіду взаємодії з іншими людьми, навчається дотримуватися правил колективної роботи, відчувати власну значущість. Саме переживання успіху часто стає одним із найважливіших факторів підвищення мотивації до подальшого навчання та соціальної активності.

Окремої уваги заслуговує значення вокальної діяльності для реалізації принципів інклюзивної освіти. Спільний спів створює умови для природної взаємодії між дітьми з типовим розвитком та дітьми із розладами аутистичного спектра, сприяє формуванню атмосфери прийняття, взаємоповаги та толерантності. У цьому контексті вокальна діяльність виконує не лише корекційно-розвиткову, а й важливу соціокультурну функцію, сприяючи інтеграції дітей із РАС у шкільне та суспільне середовище.

Аналіз сучасних наукових джерел дозволяє стверджувати, що потенціал вокальної діяльності у роботі з дітьми із розладами аутистичного спектра ще не повністю реалізований. Незважаючи на значну кількість досліджень у сфері музикотерапії та спеціальної педагогіки, питання розробки спеціалізованих методик вокального навчання для цієї категорії дітей потребує подальшого наукового опрацювання. Перспективним напрямом майбутніх досліджень є вивчення впливу різних вокально-педагогічних технологій на розвиток комунікативної компетентності, соціальної адаптації та емоційного благополуччя дітей із РАС.

Отже, результати дослідження підтверджують доцільність використання вокальної діяльності у системі музично-педагогічної роботи з дітьми із розладами аутистичного спектра. Спів виступає ефективним засобом підтримки психічного розвитку, сприяє розширенню можливостей соціальної взаємодії, підвищує якість освітнього процесу та створює передумови для більш успішної інтеграції дітей із РАС у сучасний соціокультурний простір. Доведено, що вокальна діяльність має значний педагогічний потенціал і може розглядатися як ефективна складова комплексної системи підтримки дітей із особливими освітніми потребами.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджується проблема використання вокальної діяльності в музично-педагогічній роботі з дітьми із розладом аутистичного спектра. Актуальність теми зумовлена зростанням кількості дітей із

РАС та необхідністю пошуку ефективних засобів їхньої соціалізації, комунікативного розвитку й інтеграції в інклюзивне освітнє середовище. Проаналізовано сучасні наукові підходи до розуміння закономірностей психічного розвитку дітей із розладами аутистичного спектра. Охарактеризовано основні особливості їхньої когнітивної, емоційної, мовленнєвої та поведінкової сфер. Визначено значення мистецької діяльності як важливого чинника корекційно-розвиткової роботи з цією категорією дітей. Особливу увагу приділено співу як найбільш доступному виду музичної діяльності, що поєднує емоційні, мовленнєві та рухові компоненти. З'ясовано, що вокальна діяльність позитивно впливає на розвиток мовленнєвого дихання, артикуляційного апарату, словникового запасу та комунікативних навичок дітей із РАС. Розглянуто вплив співу на формування просодичних компонентів мовлення, розвиток наслідувальної діяльності та соціальної взаємодії. Встановлено, що систематичні вокальні заняття сприяють удосконаленню слухової, емоційної та довготривалої пам'яті, а також активізують пізнавальні процеси. Доведено позитивний вплив співу на емоційну саморегуляцію, зниження тривожності та формування позитивного досвіду міжособистісної взаємодії. Підкреслено необхідність індивідуалізації вокально-педагогічної роботи відповідно до психофізичних і сенсорних особливостей кожної дитини. Результати здійсненого дослідження дають підстави стверджувати, що вокальна діяльність є ефективним педагогічним і корекційно-розвитковим засобом, який сприяє гармонійному розвитку дітей із розладами аутистичного спектра та розширює можливості їхньої соціальної адаптації.

Література

1. Горб, А. Л., Мартиненко, Я. А. Поширеність розладів зі спектру аутизму в Україні: погляд на проблему очима дитячого невролога. *НейроNews*. 2012. Вип. 6-2. URL: <https://neuronews.com.ua/ua/archive/2012/6-2/article-689/poshirenist-rozladiv-zi-spektru-autizmu-v-ukrayini-poglyad-na-problemu-ochima-dityachogo-nevrologa#gsc.tab=0>
2. Гельбак А. М. Музикотерапія у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами: [навчально-методичний посібник]. Кропивницький : КЗ «КОППО імені Василя Сухомлинського», 2019. 50 с.
3. Закалик Г.М., Шувар Н.М. Психологічні особливості дітей із спектром аутизму: шлях до розуміння. *Вісник Національного університету оборони України*. 2025. 2 (84). С. 59 – 69.
4. Зміна формулювання щодо вакцин та аутизму на сайті CDC: наука чи політика? *Національний портал з імунізації*. URL: <https://vaccine.org.ua/2025/11/24/cdc-nauka-chy-polityka/> (дата звернення: 15.06.2026).

5. Зв'язку між вакцинацією КПК та аутизмом немає – результати масштабного дослідження. URL: <https://moz.gov.ua/uk/zvjazku-mizh-vakcinacieju-kpk-ta-autizmom-nemaie---rezultati-masshtabnogo-doslidzhennja> (дата звернення: 16.06.2026).
6. Квітка Н. Програмно-методичний комплекс «Навчання музики дітей зі складними (комбінованими) порушеннями психофізичного розвитку». Київ. 2013. 82 с.
7. Романчук О. Д. Нейробиологічне походження та психологічні моделі аутизму. *Нейронews: психоневрологія та нейропсихіатрія*. 2009. 5(16). URL: <https://neuronews.com.ua/ua/archive/2009/5%2816%29/article-212/neurobiologichne-pohodzhennya-ta-psihologichni-modeli-autizmu#gsc.tab=0>
8. Розлади спектру аутизму. Дитячий центр здоров'я ім. А. Мазуренко. URL: <http://childrenhealth.center/development/disorders/autism-spectrum/>
9. Чуприков А.П., Хворова Г. М. . Розлади спектра аутизму: медична та психолого-педагогічна допомога. Львів: Мс. 2012. 187 с.
10. American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (Fifth ed.)*. Arlington, VA: American Psychiatric Publishing. 2013.
11. Dawson, G., et al. The Role of the Cerebellum in Autism. *The American Journal of Psychiatry*. 2002. Vol. 159(4). Pp. 565-568.
12. Hviid A. Measles, Mumps, Rubella Vaccination and Autism: A Nationwide Cohort Study. URL: <https://www.acpjournals.org/doi/10.7326/M18-2101>. (дата звернення: 17.06.2026).
13. Maenner, Matthew J., Warren, Zachary, Williams, Ashley Robinson et al. Prevalence and Characteristics of Autism Spectrum Disorder Among Children Aged 8 Years – Autism and Developmental Disabilities Monitoring Network, 11 Sites, United States, 2020. *Surveillance Summaries. Morbidity and Mortality Weekly Report (MMWR)*. 2023. 24 March. Vol. 72(2). Pp. 1–14.
14. World Health Organization. *Autism*. Geneva: WHO, 2025. URL: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/autism> (дата звернення: 16.06.2026).
15. Wan C. Y., & Schlaug, G. Music Making as a Tool for Promoting Brain Plasticity across the Life Span. *The Neuroscientist*. 2010. 16(5). Pp. 566–577.
16. Zijuan Shi. The effect of music therapy on language communication and social skills in children with autism spectrum disorder: a systematic review and meta-analysis. URL: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC11106491/?utm_source=chatgpt.com

Information about the author:

Kulikowska Iryna Stepanivna,

Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Music

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

2, Kotsyubynskoho Str., Chernivtsi, 58002, Ukraine

БІОГРАФІЯ МИТЦЯ У ВИМІРІ ІГРОВИХ КОНЦЕПЦІЙ КУЛЬТУРИ

Микуланинець Л. М.

ВСТУП

У сучасному гуманітарному дискурсі вагому роль відіграє постать митця – унікального суб'єкта, здатного в будь-яку епоху трансливати значущі ідеї, сенси, світоглядні постулати. Його діяльність та буття виходять за межі продукування цивілізаційних артефактів, оскільки віддзеркалюють динаміку аксіологічних, етичних, естетичних трансформацій віку, сприяючи проєктуванню альтернативних шляхів поступу людства.

Багатоаспектні дослідження біографії майстра засвідчили, що вона – культурно детермінований феномен, ізоморфний історичними, соціальними умовам. Водночас інноваційні методологічні підходи дозволяють розглядати її складною системою мистецьких практик, у рамках котрих конструюється творча ідентичність особистості. У цьому контексті особливої ваги набуває лудична парадигма, що уможливлює осмислити життєпис майстра, зрозуміти його єство, креативний стиль, опуси тощо.

Осягнення гри як складової життя соціуму, особистості сягає античних часів (Платон, Аристотель, Геракліт, Протагор та ін.). В подальшому ця тема побіжно розглядалась різними мислителями, проте предметом серйозних роздумів стала у роботах І. Канта, Ф. Шиллера та ін., а ґрунтовного студіювання набула у фундаментальній праці Й. Хейзінга «*Homo Ludens*» (1938 р.). У ній автор довів, що гра – першопричина появи культури. Означена розвідка вплинула на інтелектуалів ХХ століття. В руслі герменевтики вивчення квестії започаткував Г. Гадамер («Істина і метод»), а пізніше постмодерністи – Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Ліотар, М. Фуко та ін. В їх поглядах лудус отримав екзистенційно-онтологічний статус.

На початку ХХІ століття національний гуманітарний дискурс представлений низкою лудичних публікацій. В культурології його трактують засобом творення символічних систем і цивілізаційних практик (Л. Бондаренко (2017), М. Бровко (2013), Н. Донченко (2016), О. Чумаченко (2021) та ін.); філософії – онтологічним, антропологічним принципом моделювання дійсності (Я. Білик (2013, 2020), А. Вихрущ (2025), В. Жарких (2018), І. Кузнєцова (2015) та ін.); педагогіці – технологією

формування та навчання особистості (Ю. Косенко (2015), С. Лисенко (2014), С. Матвієнко (2023), Л. Мелешко (2017) та ін.); філології – способом експлікації художнього тексту (С. Жигун (2009), О. Кагановська (2018), Т. Косменда (2013), Н. Чех (2025) та ін.); психології – впливом на поведінку персони, механізмом здатним розвивати її креативні здібності (А. Безчотнікова (2016), А. Большакова К. Фоменко (2020), О. Хайрулін (2020) та ін.); мистецтвознавстві – прийомом художнього конструювання естетичних форм (В. Жовтянська (2010), М. Погребняк (2022), Т. Росул (2011), Лі Яньфей (2024) та ін.).

Відзначаючи вагомі здобутки в пізнанні гри, констатуємо відсутність спеціальних розвідок, де б життєпис майстра осягався крізь призму лудичної природи цивілізації. Представлене дослідження покликане частково заповнити означену наукову прогалину.

Мета статті – здійснити аналіз лудичних концепцій, на цій основі обґрунтувати біографію митця як специфічну форму реалізації ігрової природи культури.

Виконання мети та завдань студії здійснювалось із залученням низки методів. Зокрема аналіз, синтез, індукція, дедукція уможливили систематизувати провідні стратегії вивчення гри; культурологічний підхід використано для виявлення взаємозв'язків між лудичними практиками та процесами культуротворення; історичний – простежуючи еволюцію ігрових теорій; герменевтичний – інтегруючи їх здобутки у життєписні праці.

Наукова новизна – вперше в українській гуманітаристиці обґрунтовано твердження: біографія деміурга – особливий спосіб втілення ігрової природи культури.

1. Лудичні концепції культури як теоретична основа дослідження біографії митця

Гра – невід'ємна частина життєдіяльності *Homo sapiens*, одна з культурних універсалій. В європейській цивілізації проблема осмислення цього феномену сягає античних часів, проте майже до XVIII століття вона залишалася на периферії наукового дискурсу.

Вперше теоретично осягнув означене явище І. Кант. У його філософській концепції воно постає різновидом людської практики, всеохопним принцип функціонування свідомості, що забезпечує взаємодію аналітичних здібностей, емоційних станів. Мислитель розглядає лудус синтезом уяви, розуму, здатним активізувати процес пізнання та формування естетичного досвіду. У просторі гри відбувається гармонізація раціонального і чуттєвого початків, котра відкриває індивідові можливість сприймати

прекрасне, опановувати смислові виміри художньої дійсності. Такий погляд дозволив інтерпретувати явище механізмом духовної активності, спроможним актуалізувати творчий потенціал особистості, виступати передумовою мистецького освоєння світу.¹

У контексті вивчення біографії майстра кантівські погляди уможливають розглядати життєвий шлях деміурга крізь призму співдії інтелектуальних, емоційних, естетичних, соціокультурних чинників, окреслюючих вектор, характер та зміст мистецької самореалізації. Якість синергії означених детермінант визначає сценарій існування деміурга, що вибудовується як безперервне перекодування буттєвих вражень у символічні цивілізаційні структури. Гра – спосіб переходу від емпіричного досвіду до структурно впорядкованої реальності. Літописний наратив – джерело фактологічних відомостей, засіб виявлення духовних інтенцій, їх матеріальних проявів у опусах.

Німецький мислитель Ф. Шіллер значно розвинув лудичну ідею І. Канта. Проте він наділяє цей феномен онтологічним та культуротворчим значенням. Гра – щось філософське й абстрактне, умова гармонійного розвитку індивіда. Вона розгортається за правилами, наявними у свідомості суб'єкта. Явище не зумовлено природною необхідністю, ні законами моралі чи інтелекту, а є своєрідним синтезом ества і розуму, примусу і свободи. Любомудр стверджував: людина грає лише тоді, коли повною мірою є людиною і по справжньому стає нею, тільки коли грає.²

Для персонологічних студій шіллерівські лудичні переконання як засобу досягнення внутрішньої цілісності персони, відкривають можливість інтерпретувати біографію деміурга механізмом узгодження суперечливих імпульсів різних сфер людського побутування. Тобто без гри деміург не здобуває власної ідентичності, оскільки вона виконує місію медіатора між переживаннями і потребою їхнього смислового впорядкування, перетворюючи розрізнені життєві факти на цілісне творче буття.

Визначальними тут є джерела улаштування лудичного процесу – індивідуальна система змістів, цінностей, котра визначає логіку онтологічного самоздійснення майстра. Такий підхід дозволяє усвідомити, яким чином світоглядні настанови, різні історичні, приватні події, трансформуються у художні практики, визначаючи спрямованість її еволюції, специфіку культуротворчої діяльності.

¹ Кант І. *Критика здатності судження* / Іммануїл Кант ; пер. з нім. А. Онишка. Львів : Астролябія, 2005. 336 с.

² Schiller F. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Kommentiert von Stefan Matuschek. – 3. Aufl. – Berlin : Suhrkamp, 2009. – 283 S.

Надалі ігрові концепції, сформовані І. Кантом та Ф. Шіллером, частково були розвинені німецькими романтиками Новалісом, Ф. Шеллінгом, Ф. Шлегелем та ін. (хоча варто зауважити, що явище не поставало предметом систематичного філософського аналізу). У їхніх поглядах лудичний початок виявляється через свободу фантазії, прагненні віднайти власне «Я». Студійований феномен експлікується ними універсальним принципом конструювання модерних естетичних, моральних категорій.

Методологічна новизна представленого тлумачення гри полягає у наданні їй функції «розщеплення» й одночасного «поєднання» реальності, залученої до освоєння світу креативною персоною. Факти буття отримують статус внутрішньо значущих елементів світогляду майстра, стають підґрунтям для роботи уяви, надихають творити. У літописному наративі життєві події перетворюються на матеріал художнього осмислення, конструювання образів. Окремі епізоди життя набувають біографічної значущості не через винятковість, а завдяки здатності бути каталізаторами мистецького переосмислення дійсності.

На перетині XIX – XX століття у західноєвропейській гуманітаристиці активізувалися наукові лудичні пошуки. Означений процес зумовила суспільна криза, яка призвела до цивілізаційного зламу. Любомудри прагнули знайти вихід із антропологічних суперечностей. В цих умовах гра інтерпретується універсальним принципом, здатним пояснити багатогранні онтологічні явища.

Одним із перших, хто надав грі глибокого екзистенційного змісту, став Ф. Ніцше. У концепції мислителя феномен тлумачився проявом активності духу, спроможним подолати аксіологічну кризу. Філософ пов'язує його із спроможністю особистості виходити за межі усталених норм, конструювати нові сенси, утверджувати модерні цивілізаційні орієнтири. Лудичний початок експлікується творчим самопереверненням, а культура простором безперервного формування й переоцінки цінностей. Гра – спосіб реалізації волі до влади (внутрішнього імпульсу самоствердження персони), що допомагає появі інноваційних мистецьких форм, смислів. Водночас вона отримує життєствердний характер.³

Ніцшеанська інтерпретація гри відкриває перспективи нетрадиційного сприйняття індивідуального літопису деміурга – жанру, спрямованого на досягнення неосяжних горизонтів духовного розвитку. За такої дослідницької оптики кожен біографічний факт отримує сутність лише

³ Ніцше Ф.. Так мовив Заратустра. Жадання влади. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2021.352 с.

в межах того аксіологічного поля, котре особистість самостійно виборює, утверджує всупереч усталеним нормам та приписам.

Онтологія майстра – матеріал для естетичного моделювання, де воля до влади реалізується через надання існуванню унікального змісту. Лудичний характер буття митця проявляється в здатності переінакшувати наявні бачення світу, перетворюючи власний досвід на модерні конфігурації культури. У ній деміург – головна дійова особа, яка змінює себе, здійснює акт самоподолання.

Винятковість метра неможливо зафіксувати в остаточній формі, оскільки вона перебуває в режимі постійного перевизначення. Кожна здобута вершина стає підставою для перегляду своїх можливостей, партією «програвання» різних ролей. Персона не відшукує наперед задане ество, а використовує наявні філософські ресурси, що сприяють випробуванню нових варіантів людського становлення, здатних обернутися джерелом культурних орієнтирів.

Якщо для Ф. Ніцше гра – інструмент переоцінки вже існуючих цінностей, становлення життєвих перспектив, то в подальших наукових пошуках досліджуваний нами феномен часто інтерпретується маркером унікальності. Така змістова лінія отримала розвиток у творчості Х. Ортега-і-Гассета.

Здійснюючи аналіз кризових процесів європейської цивілізації, мислитель протиставляє ігровий початок утилітаризму, масовості, духовній інертності. Він вважав: справжня культура розгортається у просторі вільної креативної практики (не обумовленої жодними корисливими чинниками), зберігає спроможність до самотворення. Вона позначає аристократизм, свободу мистецької діяльності, спосіб збереження духовних надбань. Лудус уможливує особистості вийти за межі повсякденності, долучитися вищим духовним сенсам. Завдяки цьому феномену підтримується здатність культури протистояти дегуманізації. Таке начало забезпечує оновлення естетичних форм, постає фактором збереження творчої незалежності в ситуації переважання усередненої свідомості.⁴

Лудичні позиції Х. Ортега-і-Гассета суголосні провідним концептам біографії митця: деміург не просто продукує опуси – він конструює спосіб життя, який відкриває перспективи іншого культурного обрїю, відмінного від побутування пересічного обивателя. Життєпис набуває ігрового виміру: онтологічний вибір, креативні експерименти, зміна естетичних стратегій – форми взаємодії з усталеними цивілізаційними нормами.

⁴ Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва // Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. С. 238–272.

Завдяки такій грі виникають інноваційні художні прийоми, незвичне поєднання традицій та інновацій, здатні змінити усталене бачення мистецтва. Літопис майстра постає простором розгортання винятковості, творчої емансипації, де лудичний компонент забезпечує дистанціювання від масовості, утвердження унікальності.

Х. Ортега-і-Гассет експлікує гру маркером елітарності, котрий визначає вектор культурного поступу. Подальший розвиток лудичної теорії приводить до осмислення феномену механізмом упорядкування духовного досвіду. В такому вимірі зазначена проблематика отримала експлікацію у творчості Г. Гессе. Любомудр тлумачить її універсальною моделлю буття персони, засобом інтеграції духовних надбань у життєвий простір *Homo sapiens*. Вперше лудичні ідеї культури були декларовані ним у повісті-притчі «Паломництво до Країни Сходу», а найповніше концепти сформульовані у романі «Гра в бісер». ^{5 6}

Г. Гессе розуміє гру способом екзистенційного існування цивілізації. Для нього культура – єдиний текст, де різні сфери побутування (мистецтво, філософія, математика, релігія тощо) перебувають у синергії. Сутність «забавляння» – налагодження змістових відповідностей між розмаїтими онтологічними процесами задля віднайдення єдності *Homo sapiens*.

Мислитель трактує гру символічною мовою культури, опанування якої потребує високого рівня дисципліни. Вона організовує інтелектуальні ресурси, синтезує та гармонізує різні ментальні складові персони, скеровує її до самопізнання, саморозвитку. Тобто, у Г. Гессе феномен отримує культурологічний статус, оскільки віддзеркалює накопичений суспільством досвід, забезпечує комунікацію епох, народів. Такий погляд відкриває перспективи налагодження цивілізаційного діалогу між Сходом і Заходом, сприяє реалізації гуманістичного покликання людини.

Означені положення дозволяють розглядати буттєвий шлях деміурга інтеграцією різноманітних творчих практик до цілісної системи особистісних смислів, здатних становити світогляд, креативну парадигму, виробляти спосіб їхньої трансляції та презентації. Митець – медіатор між різними традиціями, а його біографія – форма культурної гри із ерами, цінностями, канонами, усталеними філософськими концептами. Індивідуальний досвід майстра отримує широке культурне значення, стаючи ареною взаємодії індивідуального і загальнолюдського.

Подальший поступ лудичних ідей у XX столітті привів до суттєвого розширення дослідницької перспективи: гра інтерпретується

⁵ Гессе Г. Сіддхартха. Паломництво до Країни Сходу. Харків : Фоліо, 2020. 218 с.

⁶ Гессе Г. Гра в бісер : роман. Харків : Фоліо, 2020. 572 с.

фундаментальною передумовою виникнення й функціонування культури. Увага вчених зміщується на з'ясування генетичних витоків цивілізаційного розвитку. Кульмінацією цих пошуків стає концепція Й. Хейзінга, викладена у праці «Homo ludens».⁷

За переконаннями мислителя культура виникає і розгортається в грі, й як гра. Означений феномен старший за цивілізацію, оскільки притаманний не лише людям, а й тваринам. Будь-яка гра – вільна, її завжди можна відкласти. Вона не є рутиною, чи справжнім життям, а становить вихід із повсякденності в особливу сферу діяльності, водночас залишаючись серйозною.

Лудус протікає в певних межах місця, часу (має початок та кінець), його проходження, сенс містяться в ньому самому. Суттєві риси – повторюваність, порядок (котрий неможливо порушувати), наявність правил. Гра – добровільна поведінка або заняття, яка відбувається всередині певних встановлених кордонів місця, часу, самостійно взятих на себе зобов'язань, з метою самого акту. Лудичність розуміється особливим способом організації особистісного досвіду, здатний забезпечити конструювання символічних форм, ідей, сенсів, допомагаючи персоні досягти власну онтологічну місію.

Й. Хейзінга намагається прослідкувати гру, її роль у всіх сферах людського буття – поезії, науці, праві, філософії, війні та миру, побуті. Наслідок – культура проголошується грою, оскільки опредметнюється в спільній роботі особистостей. Сенс лудичної практики в суспільному існуванні, оскільки вона підтримує та укріплює громадські зв'язки, норми, традиції, ритуали, художні форми. Відтак феномен – значущий інструмент соціокультурної комунікації, що забезпечує спадкоємність різних поколінь реципієнтів, трансляцію духовного досвіду, інтеграцію індивіда до екзистенційного простору.

Центральною ідеєю концепції Й. Хейзінги є образ «людини, яка грає». Завдяки цьому персона вона вільна, творча, зріла, здатна вийти за межі утилітарної корисливості, сконструювати вічні цінності. Лудична діяльність набуває статусу універсального культуротворчого принципу, що сприяє самореалізації особистості.

Означену концепцію можна спроекувати на літопис майстра. Подібно до того, як гра передбачає наявність правил, визначених меж, ролей, так і побутування суб'єкту жанру відбувається у чітко визначеному часовому вимірі. Деміург причетний конкретній етнічній, соціальній групі людей,

⁷ Хейзінга Й. *Homo ludens*. Досвід визначення ігрового елемента культури / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.

де панують свої традиції та закони, сповідує певні мистецькі канони. Означені чинники обумовлюють креативну стратегію, спосіб переживання буттєвих перипетій тощо. Відтак біографія фіксує багатогранний комплекс складових, які впливають на практику.

Важливим є і те, що у Й. Хезінга гра пов'язана з ритуалом, повторенням і передаванням суспільно значущих зразків поведінки. З огляду на це хроніки майстра можуть розглядатися механізмом збереження, репрезентації культурної пам'яті, де історичне тло, особисте життя, творчі контакти, професійні здобутки стають складовими цивілізаційного процесу. Вони транслюються через механізми фахової соціалізації, систему учнівства та наслідування авторитетних зразків.

Біографія – відображення правил і духовних взірців епохи, котрі забезпечують тяглість художніх традицій. Можливо, саме тому життєписи метрів певного віку нерідко виявляються схожими за своєю фабулою. Наприклад у радянські часи літописний наратив демонстрував ідеальний образ деміурга. Відповідно до нього пропонувався шаблон, під який адаптувався жанр: наголошувалося на соціальному походженні, ідейно-соцреалістичній спрямованість, участь у творчій спілці, вибір тематики, ідеальна репутація, замовчування приватних подій тощо.

Лудична концепція Й. Хейзінга дозволяє розглядати біографію митця культурним текстом, його структура і зміст формується під впливом історично зумовлених норм, вимог, способів презентації життєтворчості майстра. Означений підхід розширює дослідницький потенціал персонології, виводячи її з суто ретранслятивного поля до виявлення універсальних сценаріїв функціонування *Homo sapiens*.

Окреслений спектр лудичних теорій не вичерпує всіх підходів до опанування цього феномену. Вагомий внесок у його подальше вивчення здійснили Р. Кайуа, Г.-Г. Гадамер, Е. Фінк та ін. учені, котрі акцентували увагу на окремих складових, герменевтичних, онтологічних вимірах означеної проблематики. Проте їхні концепції здебільшого розвивають, уточнюють, спеціалізують положення, артикульовані попередньою філософською традицією. Тому для осмислення біографії митця найбільш методологічно продуктивними залишаються вчення, у яких гра розглядається чинником становлення особистості, творчості та цивілізації.

У ХХІ столітті науковці констатують наявність численних варіантів існування гри. Це дозволяє їм робити висновок: гра – певна універсалія, що синтезує різні дані про людину, суспільство, культуру. Свої засади вона черпає із гуманітаристики: психології, соціології, філософії, культурології, мистецтвознавства, етнографії тощо. Лудичний підхід відкриває потенціал для нового розуміння персони – активного суб'єкта цивілізації, здатного

одночасно дешифрувати вже наявні духовні сенси, будувати модерні моделі духовного буття. Особливо актуальним є студіювання життєпису деміурга, який нині експлікується складною антропологічною конструкцією, спроможну відтворити взаємодію індивідуального досвіду, епохальних перипетій, соціокультурних обставин, об'єктивованих у художні артефакти.

Проаналізовані лудичні концепції культури дають підстави інтерпретувати біографію митця складним процесом смислового конструювання життєтворчості персони. У такій парадигмі індивідуальний літопис постає простором, де переплітається приватне побутування, історична доба, соціальні, політичні колізії, креативні практики, що визначають становлення й самореалізацію деміурга .

2. Біографія митця в ігровому просторі культури

Одним із важливих напрямів гуманітаристики є осмислення біографії як особливої форми культуротворення. Багатовікова історія мистецтв демонструє інтеграцію елементів гри до структури художньої практики. На цьому підґрунті деміург отримував можливість конструювати нову цивілізаційну реальність, виступати активним учасником епохальних процесів, формуючи власний сценарій буття. У сучасних умовах життєпис сприймається значно ширше, ніж констатація пережитих подій конкретної особистості. Він – простір цивілізаційного існування.

На початку ХХІ століття літопис митця набув інтердисциплінарного статусу, поєднавши історико-біографічний, герменевтичний, культурологічний підходи. Це уможливило розглядати його відкритою інтерпретаційною системою, однією із форм смислотворчої гри, де різноманітні події набувають семантичного значення через їх включення до індивідуальної художньої картини світу. Досліджуваний феномен постає формою рефлексії, завдяки ньому суспільство розвивається, самоусвідомлюється.

Біографія як гра – це не метафора розваги, а спосіб осмислення життєтворчості цілісно, проте в межах певних цивілізаційних правил, можливостей і обмежень. Тут особистість здійснює вибір, прораховує ризики, потенційні втрати, надбання, вибудовує стратегію самореалізації, конструює власну творчу ідентичність.

Лудичний характер індивідуальної історії виявляється у наявності елементів альтернативності. Подібно до гри, вона передбачає множинність потенційних сценаріїв розвитку персони, з яких реалізується тільки один. Кожна біографічна реконструкція повертає ці втрачені потенції до культурного обігу, дозволяючи розглядати долю митця перебігом постійного становлення.

Важливо, що ця гра не закінчується зі смертю людини, оскільки герой продовжує своє існування в духовних артефактах, а його літопис має багатогранну експлікацію читачами / слухачами наступних епох. Жанр виходить за межі лінійного часу, набуває трансісторичного виміру, де минуле актуалізується в модерних контекстах.

Майстер поступово переходить від суб'єктивної площини до простору колективної пам'яті, набуває рис архетипу, котрий кожна наступна ера тлумачить згідно з власною ідеологією, духовними потребами. Завдяки цьому життєпис із жанру, що констатує давні буттєві події стає інструментом формування майбутнього, оскільки запропоновані ним духовні концепти впливають на світоглядні орієнтири наступних поколінь.

Показовим прикладом лудичного моделювання культурного досвіду є біографічний роман Оксани Забужко «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» (2007)⁸. У ній життєпис мисткині ретранслюється не як сукупність документально зафіксованих подій, а відкритий простір смислотворення. Пані Оксана конструює літопис через взаємодію різних історичних наративів, інтерпретаційних підходів. Він набуває ознак культурної гри, де кожна епоха може створити власну версію єства письменниці, актуалізуючи ті змісти, котрі резонують з її цивілізаційними запитами.

О. Забужко відмовляється від позитивістської експлікації жанру (сукупності достовірно встановлених фактів). Мислителька зосереджує увагу на виявленні прихованих духовних кодів, інтелектуальних традицій, які визначили світогляд Лесі Українки. Тому життєпис літераторки – відкритий простір, що створює реципієнту умови для усвідомлення взаємовідносин між особистістю, культурою, національною історією.

Наступний аспект дослідження, полягає в тому, що гра передбачає наявність певних умов розгортання, стратегій поведінки, ролей її учасників. Відштовхуючись від основної тези дослідження – життєпис різновид лудичної складової культурної, виникає потреба з'ясувати хто визначає правила гри в життєписному наративі?

Відповідь досить очевидна – канони не є фіксованими й заданими одним суб'єктом, а формуються у результаті взаємодії кількох рівнів – соціального, вікового, персонологічного. Кожен із них по-своєму впливає на способи конструювання, інтерпретації біографії.

Частково їх встановлює сама епоха через інституційні рамки (державу, церкву, освітні системи, суспільні норми, цензуру тощо). Вони актуалізують

⁸ Забужко О. «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій». Київ: Комора, 2018. 656 с.

теми, формують стиль та спосіб викладу думки й т.д.; аксіологічні, ідеологічні стандарти доби – визначають, що є високим мистецтвом, а що його профанацією (від цих критеріїв залежить громадська оцінка творчості метра); епоха означає технічні, економічні, комунікативні можливості (регулює, чи матиме автор доступ до друку, оплачуваних замовлень, мистецьких інституцій, широкої аудиторії). Всі ці чинники впливає на матеріальний та моральний стан деміурга, сприяють розвитку чи гальмуванню творчої діяльності; виробляють вербальні, символічні, дискурсивні види, через які описується буття майстра.

Знакову роль відіграє деміург. Він не тільки «грає» за заданими правилами, але й може свідомо порушувати, змінювати, надавати їм рис міфотворчості. Остання – наслідок символічного переосмислення життєвого досвіду, невід’ємна філософсько-поетична складова самопрезентації творчої особистості. Вона ґрунтується на реальних фактах побутування, що отримали багаторазове переповідання, перекодування, відповідно до парадигмальних засад конкретного віку. Встановленні лудичні інструкції щоразу «переписуються» дослідником і реципієнтами, котрі завдяки інтерпретації, відбору фактів, розстановці змістових акцентів співконструюють біографічний наратив в моменті його прочитання.

Таким чином життєпис формується під впливом декількох чинників: соціокультурних, творчої волі митця, взаємодії низки суб’єктів, різним чином залучених до літописного забавляння (кожен із них привносить власну компетентність, систему цінностей, механізми тлумачення інформації). Системний аналіз лудичної природи жанру потребує усвідомлення ролі автора, героя, реципієнта як основних учасників біографічної гри.

Життєписний наратив, покликаний вивчити буття і творчість конкретного деміурга. Тому інтелектуальні та емоційні ресурси дослідника (котрі мають перебувати у стані рівноваги) направляються на опанування індивідуальності героя, виявлення взаємозв’язків між подіями побутування, світоглядними настановами, результатами практики.

Конструювання життєпису передбачає розв’язання низки герменевтичних, антропологічних завдань. Для їх реалізації авторові необхідно вступити в біографічну гру, оперуючи різноманітними гуманістичними концепціями, філософськими моделями особистості. Водночас експлікація фактів повинна бути орієнтована на конкретного адресата, тим самим залучаючи до лудичного простору нового учасника – інтерпретатора тексту. У процесі читання реципієнт не лише сприймає вже сформований образ митця, а й активно співтворить його, актуалізуючи власний культурний досвід. Біограф має проявити креативність, здатність

до аналізу опусів деміурга, вміння делікатно відтворювати обставини приватного побутування, дотримуватись етичної виваженості, вибудовувати літописну оповідь таким чином, щоб уможливити «споживачам» різних епох осягнення єства майстра.

Предметом студіювання виступає механізм перетворення буттєвого досвіду на художні образи, теми, сюжети, стильові рішення. Задля цієї мети дослідник здійснює відбір, зіставлення, тлумачення джерел, долаючи суперечності між документальними свідченнями, авторськими самоописаннями, суспільними уявленнями про майстра. Ця робота потребує високої концентрації уваги, значних вольових зусиль, про які писав Ф. Ніцше. Вона сприяє усвідомленню індивідуальної історії метра, й також самопізнанню науковця (оскільки він виокремлює ті сенси, що резонують із його світосприйняттям).

Підсумком такого процесу стає не лише новий художній / науковий текст, але і духовний артефакт, в якому фіксуються цінності елітарності, свободи (Х. Ортега-і-Гассет). Його значущість визначається обсягом зібраних відомостей (часто невідомих), здатністю репрезентувати долю майстра проявом культурних, історичних та мистецьких закономірностей певної епохи.

У результаті з'являється біографічний опус, основні концепти якого декларують фундаментальні основи культури (Й. Хейзінга), оскільки через історію окремого метра буде імплементовано домінантні парадигмальні моделі, механізми передачі традицій, форми цивілізаційної спадковості, характерні для конкретного віку. За такого погляду літопис майстра – культурний простір, де одиничне співвідноситься із загальним, а досвід героя набуває колективної цінності.

Літописний наратив певною мірою є «автобіографією» науковця, котрий вивчає буття майстра. Реконструюючи онтологічний шлях героя, дослідник проєктує на нього власну філософію. Він вибудовує логіку оповіді, акцентує роль певних подій для визначення світоконцепції деміурга, відбирає відомості, встановлює причинно-наслідкові зв'язки між ними, виставляє смислові акценти. Така діяльність передбачає інтерпретаційну гру між історичним фактом і його сучасним осмисленням. У її межах вчений виступає водночас гравцем, модератором: задає правила прочитання біографічного матеріалу, проте не здатний повністю контролювати результат аналізу. Створений ним образ надалі піддається новим прочитанням, переоцінкам, сутнісним трансформаціям з боку реципієнтів. Через це життєписна гра залишається відкритою, а наратив перетворюється на динамічну систему співпраці автора, героя та читача. Наслідок – відбувається пізнання екзистенційних і феноменологічних

аспектів людського існування, а сам жанр – місцем продукування культурних сенсів.

Суб'єкт відіграє визначну роль у побудові власного життєпису, часто навіть не усвідомлюючи своєї участі у цьому процесі. Щоденники, листування, мемуари, дописи в соціальних мережах, інтерв'ю, коментарі до власних опусів пропонують дослідникам правила прочитання долі деміурга. У такий спосіб митець ще за життя стає співтворцем власного літопису, задаючи можливі сценарії його подальшої експлікації. Кожен акт самопрезентації – ігровий хід, покликаний формувати бажаний силует власного «Я».

Життєпис постає своєрідною грою-діалогом між декількома версіями особистості метра: реальною (наскільки взагалі можливо говорити про її безпосередню достовірність), художньо змодельованою, науково реконструйованою. Взаємодія цих образів створює поле біографічної гри, у межах якого співвідносяться факти, культурні міфи, інтерпретації. Реальна особистість охоплює безпосередній досвід майстра, результати самореалізації. Водночас доступ до цієї площини є частковим, адже навіть сама людина не завжди здатна остаточно визначити, що насправді виявляє її буття, а які прояви єства – наслідок соціальних очікувань, стереотипів, нав'язаних ролей.

Художньо-змодельований варіант генерується через переусвідомлення онтологічного матеріалу. Тут суттєву роль відіграють автор жанру, і митець. Він іноді свідомо легендаризує окремі обставини власної долі, підкреслює одні події, замовчує інші. Виникає культурний імідж, котрий функціонує в суспільній свідомості значно активніше, ніж історична особа. Науково реконструйована модифікація прагне мінімізувати вплив суб'єктивних чинників, надати перевагу критичному аналізу явищ, однак і вона не є повністю нейтральною, оскільки залежить від суб'єктивних поглядів дослідника.

Поява цих варіантів зумовлена тим, що деміург упродовж життя побутує одночасно в різних соціальних, професійних, цивілізаційних площинах. Фактично він змушений змінювати маски, адаптуючи власну поведінку до правил конкретної комунікативної ситуації. Тому літопис набуває ознак рольової гри, де персона постає сукупністю пов'язаних, але не тотожних образів.

У листах він – приватна особа з глибинними інтимними переживаннями; в мистецьких маніфестах – речник певної естетичної програми; в автобіографічних працях – творцем бажаного / ідеального образу самого себе; в офіційних документах, публічних заявах – представником конкретної інституції чи соціальної групи. Жодна з цих версій не визнається

абсолютно достовірною або хибною, оскільки фіксує спосіб присутності людини у світі, відображає специфіку співдії з культурним середовищем. Для створення повного, глибинного портрету метра в біографії необхідно відтворити розмаїті грані його духовного існування. В поєднанні цих множинних перспектив реалізується лудична природа життєпису.

Ще одне питання, актуалізоване сучасними обставинами, – хто є об'єктом мистецької біографії? До ХХІ століття квестія вирішувалася відносно однозначно: героєм жанру поставала персону, здобутки якої розвивалась у руслі академічних традицій (рідше – масової культури). Вона створила опуси, що витримали перевірку часом, отримали визнання фахової критики, справили помітний вплив на поступ мистецтва. Нині ця ситуація суттєво змінилася.

Причина – демократизація цивілізаційної сфери, трансформації правил культурної гри. Якщо раніше право бути включеним до біографічного канону здобувалося через тривалий суспільний авторитет, то в умовах цифровізації воно дедалі частіше пов'язується зі здатністю епатувати, привертати увагу, створювати інформаційні приводи, підтримувати присутність у публічній площині. Учасниками літописного простору стають не тільки класичні митці, але і блогери, медіаперсони, представники субкультурних спільнот та ін.

Визнання дедалі більше нагадує гру, де змінні правила, а значущість особистості визначається її здатністю відповідати громадським запитам. Соціальні мережі, різноманітні комунікативні платформи перетворюються на лудичні майданчики конструювання публічних образів. Означене трансформує логіку біографування. Традиційний мистецький життєпис прагнув зафіксувати сформовану культурну величину, а в ХХІ столітті він конструюється паралельно з процесом становлення героя. Індивідуальний літопис перестає бути підсумком буттєвого шляху, перетворюється на інструмент його проєктування, бере участь у грі культурних репрезентацій, впливаючи на суспільну репутацію.

Розширення кола потенційних суб'єктів жанру не скасовує потребу аксіологічного відбору. В умовах надлишку інформації вагома – здатність автора визначити, наскільки доля конкретної особистості віддзеркалює суттєві тенденції цивілізаційного поступу, модерні форми креативної практики, демонструє способи порозуміння людини з правилами своєї епохи. Тому об'єктом сучасної мистецької біографії є не просто відома персону, а учасник гри, через онтологію якого можна досягнути механізми функціонування культури.

До експлікації біографії майстра долучається реципієнт. Він, спираючись на власний духовний досвід, інтелектуальні можливості, відновлює

життєтворчість метра, розшифровує закладені у ній сенси, співвідносить їх із викликами свого часу. Ці механізми роблять жанр чинником еволюції читача, оскільки приклад героя дає імпульс для самореалізації. Подібно до учасника гри, він приймає запропоновані літописом умови, проте здатний змінювати його конфігурацію через інноваційну інтерпретацію.

Читач співвідносить образ метра із власним життєвим досвідом. Відбувається накладання двох наративів – літопису героя та екзистенційної історії читача. Завдяки такій взаємодії реалізується важлива місія гри: осмислюючи долю іншого, людина моделює власну, перевіряє цінності, прогнозує можливі буттєві сценарії, шукає шляхи самоконструювання.

Біографія функціонує як відкрита ігрова система, де жоден із її учасників не володіє монополією на остаточне значення. Автор формує умови цієї взаємодії, вибудовуючи композицію наративу; герой встановлює набір змістових маркерів, які мають різноманітні варіанти прочитання; реципієнт, тлумачачи текст, завершує процес творення життєписного образу.

Кожне нове покоління читачів змінює правила рецепції, актуалізуючи ті аспекти особистості деміурга, котрі раніше перебували на периферії дослідницької уваги.

Отже, біографія митця у лудичному аспекті постає відкритим простором культури, де взаємодіють пам'ять, інтерпретація, уява, творчий вибір. Її сутність – організація смислотворчої гри, в якій кожен учасник – митець, дослідник, реципієнт – виконує власну роль, впливаючи на правила гри. У такому вимірі життєпис перестає бути остаточно завершеною історією: він постійно переозначається, набуває нових конфігурацій залежно від цивілізаційного контексту та інтерпретаційної стратегії читача. Жанр функціонує як динамічний механізм, здатний перетворювати приватний досвід на поле колективного осмислення, а літопис окремої постаті – простір екзистенційної й духовної гри персони зі світом, часом й ідентичністю.

Підводячи підсумки дослідження, зазначимо, що феномен мистецької біографії не вичерпується виключно лудичним виміром. Він акумулює ширший спектр цивілізаційних змістів, у ньому концентруються провідні світоглядні настанови віку, антропологічні моделі, архетипні структури, топоси, що визначають способи колективного саморозуміння. Через долю митця культура репрезентує уявлення про людину, її покликання, творчість, свободу.

Представлене дослідження не розкриває всіх питань, пов'язаних із застосуванням лудичної теорії до осмислення життєпису деміурга. Подальшого вивчення потребують механізми застосування ігрового

підходу до аналізу біографій конкретних митців різних епох, що дозволить глибше усвідомити механізми культуротворення.

ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження було здійснено комплексний аналіз лудичних концепцій культури з перспективою їхнього застосування до експлікації біографії митця. Виявлено, що в сучасній соціокультурній ситуації, зумовленій кризою гуманізму, все більшої актуальності отримує пізнання культуротворчої місії життєпису митця. Одним із модерних засобів її реалізації є вивчення індивідуального літопису крізь призму ігрової проблематики.

Авторка обґрунтувала: апеляція до лудичної природи людини та цивілізації бере початок ще з античних часів. У XX столітті ігрова проблематика набула статусу самостійного напрямку гуманітарних досліджень і стала предметом системного філософського осмислення. Тоді з'явилася низка доктрин, покликаних переоцінити усталені аксіологічні засади, вивести *Homo sapiens* на нові духовні вершини (Ф. Ніцше, Г. Ортега-і-Гассет, Г. Гессе, Й. Хейзінги та ін.). І хоча їх постулати безпосередньо не торкаються виявлення лудичної природи біографії деміурга, вони створюють теоретичне підґрунтя для її тлумачення як відкритого процесу смислотворення.

У праці доведено: літопис майстра – складна змістова система, відкритий текст, котрий функціонує за законами ігрової взаємодії, реалізується через співпрацю кількох суб'єктів – автора наративу, героя, читача. Кожен із них виконує роль гравця, який одночасно дотримує та трансформує певні цивілізаційні правила. Останні встановлюються під впливом епохи, соціальних інституцій, культурних норм, творчої волі окремого деміурга, наукової активності вченого. В такому вимірі жанр постає простором постійного переозначення змістів, де остаточна версія не є завершеною. Окрім фіксації минулого він формує цивілізаційні моделі майбутнього, впливаючи на способи саморозуміння наступних поколінь. У сучасних умовах цифровізації змінюється характер літописання. Феномен все частіше конструюється як процес триваючого новотворення іміджу персони, а не як підсумок її буття, що посилює ігровий характер.

Отже біографія майстра постає відкритим лудичним полем, де онтологічний досвід і його багаторазове тлумачення взаємодіють, породжують множинність смислів, варіантів прочитання ества особистості.

АНОТАЦІЯ

У XXI столітті в гуманітаристиці набуває актуальності вивчення біографії митця – унікальної персони, здатної реалізовувати культуротворчу місію.

Оскільки крізь все побутування *Homo sapiens* проходить ідея ігрової природи цивілізації, то особливої ваги набуває студіювання наявних концепцій та екстраполяція їх засад у сучасний життєписний дискурс. Аналіз лудичних переконань І. Канта, Ф. Шіллера, Х. Ортеги-і-Гассета, Г. Гессе, Й. Хейзінги засвідчив еволюцію розуміння означеного феномену: від способу естетичного пізнання й самотворення особистості до універсального принципу існування культури. В персонологічному аспекті названі теорії дозволяють інтерпретувати літопис багаторівневим текстом, де доля героя – результат взаємодії творчої свободи, аксіологічних орієнтирів, історичних перипетій конкретної доби. У представленому дослідженні авторкою вперше в українській гуманітаристиці доведено, що біографія майстра – своєрідна форма імплементації ігрової природи цивілізації, явище, у котрому буттєвий досвід особистості набуває загальнонародського значення. Його функціонування визначається правилами, сформованими соціокультурним середовищем, активною участю автора, майстра та реципієнта, які спільно конструюють багаторівневий простір життєписної гри. У межах сучасної цифрової цивілізації літописний наратив постає процесом, а не завершеним продуктом, що посилює його відкритий лудичний характер.

Ключові слова: гра, лудичні концепції, біографія митця, художня культура, гуманітаристика.

Література

1. Валле В. Гра як сенс життя і мистецтво. URL: https://www.academia.edu/25515176/Гра_як_сенс_життя_і_мистецтво (дата звернення: 02.06. 2026).
2. Лисоколенко Т.В. Феномен гри в історико-філософській ретроспекції. *Гілея: науковий вісник*. 2020. Вип. 154. № 3. С. 194 – 197.
3. Микуланинець Л.М. Синергія автора, героя й реципієнта в життєписі митця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. №1. С. 154 – 158.
4. Росул Т.І. Гра як культурна домінанта музичного мистецтва (у дзеркалі рефлексій Й. Хейзінги). *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2011. № 47. С. 24 – 31.
5. Скубіна Н. Розвиток ігрових концепцій у філософії: від античності до постмодерну. *Humanities studies: Collection of Scientific Papers* / Ed. V. Voronkova. Zaporizhzhia: Publishing house «Helvetica», 2024. 21 (98). P. 103–109. <https://doi.org/10.32782/hst-2024-21-98-12>
6. Сюта Б. Феномен гри в сучасній музичній творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 124. С. 8 – 17. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165401>

Information about the author:
Mykulanynets Lesia Mykhaylivna,
Candidate of Arts, Associate Professor,
Lecturer
Municipal Institution “Mukachiv S. Marton Art School”
2, Augustina Stefana str., Mukachevo, 89600, Ukraine

МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ ТЕХНІКИ CONTEMPORARY DANCE

Мова Л. В.

ВСТУП

Упродовж історії всього людського існування інтерпретація танцю змінювалась. Сьогодні знайомство з техніками сучасного танцю формує якісне та глибоке розуміння організації танцювального руху, руху взагалі як такого, що сприяє розширенню кордонів мислення через поглиблене пізнання себе.

В Україні піонерами техніки та постановок у стилі Contemporary Dance були Лариса Венедиктова, Руслан Баранов, Марина Лимар, Олена Будницька, Ольга Кебас, Людмила Мова, Олександр Маншилін, Віктор Рубан, Олексій Бузько, Тетяна Тізінберг, Антон Овчинніков, Христина Шишкарьова. Хореографи й науковці, кого цікавить дана тема, це Лариса Венедиктова, Олександр Чепалов, Олександр Плахотнюк, Людмила Мова, Аліна Підлипська, Олена Шабаліна, Олександр Маншилін, Людмила Андрощук, Ірина Герц, Ольга Білаш, Мікулінська Ольга, Подгорінова Анастасія, Марія Коростильова, Наталя Федотова, Віктор Рубан, Тараненко Юлія, Христина Шишкарьова.

В Україні теорія та методика викладання танцю Contemporary Dance почала формуватись на початку 2000х років, а саме з того часу, коли в КНУКІМ у 1999 році було створену першу в Україні кафедру сучасної хореографії та згодом розпочали викладати такі дисципліни як «Техніка Contemporary Dance» та «КІ» (контактна імпровізація). Назви дисциплін також згодом трансформувались в «Теорію та методику викладання техніки Contemporary Dance» та «Теорію та методику викладання техніки КІ».

В різні роки різні курси розпочинали вивчення дисципліни Contemporary Dance з 7го семестру навчання, 6го або 5го. Згодом з 3го або 2го, та нарешті з 1го.

Сьогодні все більше представників царини Мистецтва танцю розуміють, що класичні методи навчання і оцінювання при підготовці фахівців, не можуть охопити весь спектр навичок, які необхідно розвинути сучасним танцівникам.

Отже, наш досвід (авторка викладала в КНУКІМ з 2005 р. більше 15 років, а також співпрацювала з іншими ЗВО України, та викладає по

нині саме техніку CD) дозволяє говорити про доцільність навчання техніці Contemporary Dance з першого курсу і формувати хореографічне мислення сучасного фахівця вже з перших днів перебування здобувачів у закладі вищої освіти.

1. Сучасні дослідження у світі хореографічної освіти

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє зазначити, що проблематика психолого-педагогічних засад підготовки хореографів у сучасному освітньому просторі активно розробляється у вітчизняних і зарубіжних наукових дослідженнях, ще відображає інтерес до сучасного танцю як інструменту формування професійного мислення, тілесної свідомості та творчого потенціалу майбутніх фахівців. Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує багатовекторність наукових підходів до осмислення інноваційних технологій навчання, тілесно-рухових і рефлексивних практик, міждисциплінарної інтеграції та методичних особливостей викладання Contemporary Dance у системі хореографічної освіти, що створює теоретичне підґрунтя для подальшого поглибленого вивчення заявленої тематики.

У науковому дослідженні Мартинів О. розкрито психолого-педагогічні аспекти використання інноваційних технологій у системі професійної підготовки хореографів, зосереджуючись на їхньому впливі на розвиток творчого мислення, здатності до саморегуляції та формування рефлексивних умінь здобувачів освіти. У межах роботи обґрунтовано доцільність поєднання сучасних освітніх стратегій із тілесно орієнтованими підходами, що методично узгоджується з викладанням техніки Contemporary Dance як простору експериментального дослідження руху та усвідомленої взаємодії з власним тілом ¹.

У фокусі дослідження Леон Т. перебувають синергетичні аспекти біомеханіки у фаховій хореографічній освіті, які розглядаються крізь призму гармонізації анатомо-фізіологічних процесів і тілесно-рухового переживання. Авторкою підкреслено значення усвідомлення архітекτονіки тіла, динаміки осі та принципів ефективного руху, що набуває особливої методичної ваги під час опанування технік Contemporary Dance з позицій тілесної свідомості, безпечної роботи з вагою, балансом і гравітацією².

¹ Мартинів О. Психолого-педагогічні аспекти використання інноваційних технологій у підготовці хореографів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. № 55. С. 55–. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/81_2024/part_2/81-2_2024.pdf#page=55

² Леон Т. Г. Синергетичні аспекти біомеханіки у фаховій хореографічній освіті: гармонія між анатомо-фізичним рухом та тілесним відображенням. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Т. 10, № 2. С. 315–328. URL: <http://art.platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/download/243/183>

Проблематика професійної рефлексії в хореографічній діяльності ґрунтовно проаналізована у праці Овчаренко Н., де акцент зроблено на тілесно-руховому вимірі цього процесу. Дослідницею обґрунтовано роль рефлексії як механізму усвідомлення рухових станів, емоційних реакцій і творчих імпульсів, що безпосередньо співвідноситься з педагогікою Contemporary Dance, у межах якої імпровізація та самоспостереження виступають базовими інструментами формування хореографічного мислення³.

У науковому огляді Максимюк А. представлено аналіз хореографічно-педагогічних досліджень, присвячених професійній підготовці хореографів у Латвії, із наголосом на сучасних освітніх підходах та міждисциплінарних практиках. У роботі висвітлено тенденції інтеграції сучасного танцю, тілесних практик і рефлексивних методів у навчальні програми, що є важливим для осмислення європейського контексту викладання Contemporary Dance у закладах вищої освіти України⁴.

Питання формування композиційної компетентності майбутніх викладачів хореографії на основі сучасного танцю розглядає Терзі А., зосереджуючи увагу на інноваційних формах і методах навчання. У дослідженні наголошено на значенні імпровізації, рухового експерименту та розвитку авторського мислення, що безпосередньо пов'язано з методикою викладання техніки Contemporary Dance як засобу формування цілісної творчо-педагогічної позиції хореографа⁵.

У контексті поєднання традиційної та сучасної рухової лексики Копієвський О. та ін. аналізують можливості інтерпретації традиційних рухів центрального регіону України крізь призму технічних принципів Contemporary Dance. У дослідженні обґрунтовано потенціал сучасного танцю як інструменту переосмислення національної рухової спадщини, що сприяє формуванню гнучкого хореографічного мислення та розвитку творчої інтерпретації у здобувачів-хореографів⁶.

³ Овчаренко Н. Особливості професійної рефлексії в хореографічній діяльності: тілесно-руховий аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 284. С. 284–. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/90_2025/part_2/90-2_2025.pdf#page=284

⁴ Максимюк А. В. Особливості професійної підготовки хореографів у Латвії: огляд хореографічно-педагогічних досліджень. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. 2023. № 60. С. 102–112. URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/sciencemeans/article/view/13532/4354>

⁵ Терзі А. А. Інноваційні форми і методи формування композиційної компетентності майбутніх викладачів хореографії на основі сучасного танцю. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. № 2. С. 71–76. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/20574/1/Terzi.pdf>

⁶ Копієвський О. Д., Купрій О. Т. Інтерпретація основних рухів центрального регіону України за допомогою технічних принципів contemporary dance. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Т. 1, № 90. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/55192/1/16.pdf>

У науковій праці Лук'яненко К. осмислюється роль сучасного танцю в розвитку балетмейстерського мистецтва України з акцентом на його впливі на авторський стиль, композиційне мислення та сценічну мову хореографа. Дослідження підкреслює значення Contemporary Dance як платформи для експерименту, синтезу різних пластичних систем і формування сучасної педагогічної парадигми підготовки хореографів у закладах вищої освіти⁷.

Міждисциплінарний підхід до викладання фахових хореографічних дисциплін обґрунтовано у дослідженні Замлинного В. та ін., де синергетика народного, класичного та бального танцю розглядається як методична основа сучасної хореографічної освіти. Такий інтегративний підхід створює підґрунтя для впровадження Contemporary Dance як універсального інструменту розвитку тілесної свідомості, адаптивності та професійної мобільності майбутніх фахівців⁸.

Інноваційні аспекти викладання хореографії у закладах вищої освіти України проаналізовано у роботі Ткаченко І., де увагу зосереджено на оновленні змісту, форм і методів навчання. Авторкою обґрунтовано необхідність переходу від репродуктивних моделей до рефлексивно-творчих підходів, що відповідає психолого-педагогічній логіці викладання техніки Contemporary Dance як процесу усвідомленого рухового дослідження⁹.

Комплексний аналіз танцю контемпорарі в сучасній культурі України здійснює Федотова Н., розкриваючи його естетичні, світоглядні та соціокультурні виміри. У роботі окреслено роль Contemporary Dance у трансформації хореографічного мислення й художньої мови, що формує теоретичне підґрунтя для осмислення його педагогічного потенціалу в системі професійної підготовки хореографів¹⁰.

Незважаючи на активний розвиток досліджень у сфері хореографічної освіти, низка аспектів упровадження Contemporary Dance у підготовку здобувачів-хореографів бакалаврського рівня залишається недостатньо

⁷ Лук'яненко К. Сучасний танець у балетмейстерському мистецтві України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 117–121. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/47096/1/K_Lukianenko_STBMU.pdf

⁸ Замлинний В. С., Козачук О. Д., Кутузов М. Ю. Міждисциплінарний підхід до викладання фахових хореографічних дисциплін: синергетика народного, класичного та бального танцю. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2025. № 5 (145). URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/29810/1/25252.pdf>

⁹ Tkachenko I. Teaching choreography in higher education institutions of Ukraine: innovative aspects. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 291. С. 291–. URL: https://arphn-journal.in.ua/archive/84_2025/part_3/84-3_2025.pdf#page=291

¹⁰ Федотова Н. В. Танець контемпорарі в сучасній культурі України. Дисертація. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/diser/fedotova/fedotova_diser.pdf

опрацьованою. Наукові праці здебільшого зосереджуються на інноваційних технологіях і творчому розвитку, проте не пропонують цілісного психолого-педагогічного обґрунтування викладання контемпорарі як процесу формування нового способу мислення через тілесне усвідомлення, рефлексію та роботу з простором і зусиллям.

Недостатньо розкритими залишаються питання ранньої інтеграції contemporary dance у навчальні програми, поєднання технічної підготовки з механізмами саморегуляції та тілесної свідомості, а також методичного значення практик роботи в тиші. Зазначені прогалини зумовлюють необхідність подальшого наукового обґрунтування психолого-педагогічних умов опанування та викладання техніки Contemporary Dance у системі сучасної хореографічної освіти України.

Тому маємо на меті сфокусувати увагу та проаналізувати психолого-педагогічні особливості опанування техніки виконання та методики викладання танцю Contemporary Dance в процесі підготовки здобувачів-хореографів бакалаврського рівня вищої освіти України.

2. Формування «хореографічного мислення» або нового способу мислення сучасного митця

Підготовка здобувачів освіти мистецьких дисциплін має свої особливості, з одного боку є напрацювання і теоретичні знання, які мають бути опановані згідно освітньої програми, але з іншого боку, ми маємо забезпечити умови для творчого розвитку і реалізації творчого потенціалу здобувачів, коли технічні аспекти та розширення рухового лексичного репертуару можуть статись завдяки розширеному погляду на танець і хореографію, спираючись на процеси самоусвідомлення, розвитку множинного інтелекту та формування «хореографічного мислення» сучасного митця або нового способу мислення.

Визначення «формування критичної свідомості як нового способу мислення» належить Пауло Фрейре, видатному бразильському педагогу і психологу. Його найвідоміша книга «Педагогіка пригноблених» (порт. *Pedagogia do Oprimido*, англ. *Pedagogy of the Oppressed*), вперше опублікована в Португалії в 1968 році. Його підхід базується на діалозі, проблематизації дійсності та переході від «наївної» до «критичної» свідомості, що дозволяє пригнобленим усвідомити свою здатність перетворювати світ.

Термін «критичне мислення» з'явився в науці завдяки філософу Джону Дьюї та його праці «Як ми думаємо» у 1910 році, а Пауло Фрейре вже пізніше визначав критичне мислення не просто як навичку, а як інструмент звільнення та формування нового, свідомого типу мислення.

«Критичні конструктивісти залишали основне місце поглядам П. Фрейре про те, що знання конструюються в розумах людей. Критичний конструктивізм відкриває шлях *нового способу мислення*»¹¹.

Ще одна складова критичної педагогіки Пауло Фрейре – «conscientization». В українській мові є два варіанти перекладу цього терміна: «усвідомлення» та «усвідомленість». Критична свідомість є необхідною для «усвідомлення». Важливими є самоорганізація/самоосвіта (трансформування суспільства та освіти, запровадження різноманітних проєктів).

Для нас актуальними є погляди Пауло Фрейре, оскільки ще одним компонентом його критичної педагогіки є діяльнісний підхід. Слово «praxis» походить із грецької мови і означає «дія». «Критичне осмислення практики, – писав П. Фрейре, – вимога для взаємовідношення між теорією та практикою»¹². Практика демонструє взаємозаміну теорії та дії. Будь-які теоретичні основи повинні бути підсилені практичними діями. Учитель не може стати справжнім знавцем своєї справи лише завдяки теорії. П. Фрейре зауважує, що «розподіл практики та теорії на дві частини суперечить поняттю практики»¹³. Він розглядає їх як одне ціле. Це важливо для того, щоб уникнути звичайного говоріння в теорії та сприяти активному використанню теоретичних знань на практиці.

В. Карпенко зазначає, що «Терміном «мислення» в психології позначаються якісно різноманітні процеси, тому що в основу їхньої класифікації, типології та видів покладені, як правило, різні феноменологічні характеристики мислення». Також, на її думку «Продуктивним, ефективним і глибинним є дослідження мислення як безперервного (свідомого і несвідомого) процесу у взаємозв'язку з його переривчастими результатами, продуктами, а також з огляду на психофізіологічні характеристики людини»¹⁴.

Є тема (всім відома), яка дуже важлива для використання у підготовці здобувачів освіти мистецьких дисциплін. Це тема «дихання». Вона актуальна і для хореографів, і для акторів, і для всіх артистів розмовного

¹¹ Фрейре Пауло. Педагогіка свободи: етика, демократія і громадянська мужність / пер. з англ. О. Дем'янчук. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2004. 122 с.

¹² Kitylo James D. The Man from Recife. New York; Washington; Bern; Frankfurt; Berlin; Brussels; Vienna; Oxford: Peter Lang Publishing, 2011. 359 p.

¹³ Турчин І.М. Освітня діяльність та педагогічні погляди Пауло Фрейре. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук зі спеціальності 13.00.01 – Загальна педагогіка та історія педагогіки. – Львівський національний університет імені Івана Франка, Міністерство освіти і науки України. Львів, 2018. 308 с.

¹⁴ В.В. Карпенко Психологія мислення: феноменологія, процес і детермінанти. Науковий Вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. 2013. №1. С. 32-42.

жанру. Але стосовно дихання існує багато теорій і практики, тому маємо на меті окреслити те, що важливо з нашої точки зору.

Характерним для більшості здобувачів освіти, є: 1) відсутність звички дихати природньо (мається на увазі зв'язне/вільне дихання, без затримки після вдиху, з паузою після видиху), 2) танцювати «на затримці дихання»; 3) відсутність можливості говорити «на видиху». І це є характеристикою певного мислення.

Важливо нагадати, що все, що вже вміють наші здобувачі – це їх досвід і він залишається, ми не вимагаємо все забути і «переробити» себе. Але ми пропонуємо дослідити, як є на зараз, усвідомити, дати цьому місце і спробувати розширити власний репертуар (якісно руховий, звуковий, чуттєвий (рівень почуттів і відчуттів) та на рівні думок).

Отже, для нас важливо, що дихання є фізіологічним процесом, і може бути якісним з погляду природи тіла. Важливо наскільки цей процес «усвідомлений» (навіть при тому, що він рефлексорний), наскільки кожен з нас «чує» і відчуває себе в моменті; наскільки темп, глибина, ритм дихання дають зворотній зв'язок людині про її стан.

З диханням, як відомо, пов'язано багато життєвих тем, найважливіші з яких:

- Наскільки я дозволяю собі бути у цьому світі, бути проявленою/им та бути видимою/им для інших людей.

- Які глибина та якість мого життя. Наскільки різним може бути моє дихання під час різних подій життя та фізичних навантажень. Або воно завжди однаково поверхове. Важливо «пригадати», наскільки спокійно я можу реагувати на те, що приходить у моє життя, відстежувати наскільки ті чи інші ситуації не дають «чомусь» можливості залишатися в рівновазі та ресурсному стані, тобто усвідомленою/им і уважною/им до того, що відбувається.

Увага до себе та усвідомлення власних звичних паттернів дихання – цінний і важливий момент вибудови якісного нового ставлення до себе і формування нового мислення по відношенню до своїх станів, до цілісності сприйняття себе в моменті на рівні думок, почуттів та відчуттів. Саме це підтверджує зворотній зв'язок здобувачів освіти, вони зазначають формування навички «чути себе», «бути в контакті» з собою саме за підтримки фокусу уваги на власному диханні. Також, зазначають, що це зменшує стан напруження в тілі, дозволяє покращити сон та знімати перенапруження, а уповільнений та подовжений видих дозволяє зменшити «тиск думок в голові».

Безумовно, існує ще багато аспектів, що корелюють з темою дихання, та мають фокус нашої уваги: як я дозволяю собі приймати і віддавати;

відпускати та утримувати; починати та завершувати; центрування (чи відчуваю власні центри тіла: гравітації та енергетичні); заземлення і політ; межі тіла та кінесфери (особистісного простору); тілесні зв'язки (основи BF); тілесне вибудовування та простір; якість рухів (LMA); можливість звучати (як звучить мій голос, скільки сил я прикладаю, щоб бути почутим, як звучить моє тіло і що блокує цей потік прояву); гендерний аспект та взаємини з власними Анімою та Анімусом (наскільки я приймаю своїх внутрішніх Чоловіка та Жінку, як збалансовані Ін-Янь або хто домінує, баланс латеральних взаємозв'язків чи якась із сторін зрозуміліша та забезпечує рух точніше, ніж інша); автентичність і соналаштування (наскільки я довіряю собі та своєму вибору, залишаюся спонтанною, без внутрішньої метушні)¹⁵.

І дуже важливо фокусуватись кожного разу на тому, як дихання і рух підтримують мене під час моїх досліджень різних тем, дії та не-дії.

В цілому основна ідея уроку *техніки контемпорарі* (contemporary) – це гармонійне, усвідомлене, якісне і ефективне використання тілесної структури танцівника та його рухів під час танцю.

Основні аспекти техніки танцю, які розглядаються на заняттях, – динамічна вибудова осі скелету, артикуляційна робота частин тіла, робота з центром і периферією, ярусність, робота над відчуттям об'єму всередині тіла і тіла в просторі, що веде до зміни якості руху.

Вправи виконуються лежачи та сидячи на підлозі, оскільки це відкриває можливість якісно відпрацювати:

- тему дихання;
- звільнення суглобів та м'язів від зайвої напруги;
- розблокування затисків у тілі;
- сприйняття цілісності власного тіла та усвідомлення якості руху;
- використання різних частин тіла як опори;
- можливість «віддавати» вагу тіла «в підлогу» та сприймати підлогу як партнера;
- зрозуміти, що «підлога штовхає мене рівно настільки, наскільки я штовхаю її» (а поява синців на тілі здобувачів освіти під час опанування техніки – це результат перенапруження м'язів та неможливість відрізнити активну легку вагу від сильного напруження) [15].

У системі хореографічної освіти ХХІ століття контемпорарі денс (contemporary dance) посідає особливе місце як універсальний інструмент

¹⁵ Мова Л. Формування та розвиток хореографічного мислення фахівця (contemporary dance) в процесі неперервної освіти. Наукові записки : [збірник наукових статей] / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова ; упор. Л. Л. Макаренко. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2023. Випуск CLV (155). 220 с. (Серія педагогічні науки).

творчого самовираження, що синтезує різні танцювальні техніки, пластичні стилі й світоглядні концепції, а також формує мислення, що в свою чергу створює сприятливі умови для формування й іншомовної комунікативної компетентності, як однієї з вагомих компетентностей сучасного фахівця.

На сучасному етапі підготовка хореографів у «мистецьких вишах» вимагає не лише опанування класичної та народно-сценічної бази, а й оволодіння сучасними формами руху, здатними відображати тенденції часу.

Розглянемо сучасний танець (*contemporary dance* = *пост-пост-модерн* = *новий танець*) у системі хореографічної освіти як напрям, що значно впливає на стан розвитку творчих можливостей особистості та може виступати, серед іншого, важливою передумовою активації процесу формування творчого потенціалу здобувачів-хореографів у системі сучасної мистецької освіти.

Зміст і організація занять з нового танцю (*contemporary dance*) спирається на ідеї теорії синергетики (Герман Хакен) та теорії Потону (Міхай Чіксентміхай), комплекс традиційних та інноваційних технологій; авторський метод, що інтегрує основи Лабан-аналізу (LMA), Основи Бартенієфф (BF) техніки ідеокінезу Мейбла Тодда (США), імпровізації, методу шансових операцій та композиції як конструкції («метод випадкових дій») Джона Кейджа (США), «випадковий метод» Мерса Каннінгема за принципами алеаторики, технології імпровізації Вільяма Форсайта, метод 3q-системи Істока Ковача (Iztok Kovac (Словенія), «моторні поля» Девіда Боаделлі (Італія), методу Єжи Гротовського – Мистецтво Ритуалу (Польща), методичних прийомів (концептуалізації емоційного зв'язку з людинотворчою сутністю хореографії, актуалізації полікваліфікаційних компетенцій, комунікативних субкомпетентностей)¹⁶.

Якщо дуже стисло визначити сутність і філософію *contemporary dance*, зазвичай зазначають, що цей вид танцювального мистецтва сформувався у середині ХХ століття як синтез модерну, постмодерну та імпровізаційних технік. На нашу думку важливо додати, що передумовою також стали і політичні події середини минулого століття, такі як війна у В'єтнамі, та протести митців, що обрали відійти від традиційного класичного танцю у своїй творчості. Філософія *contemporary dance* базується на усвідомленні тіла як мислячого інструмента, що реагує на простір, час, музику й внутрішній стан виконавця, а його характерні риси:

- природність і свобода руху;
- увага до дихання, ваги тіла, балансу та гравітації;

¹⁶ Мова Л. В. Теоретико-методичні засади формування творчого потенціалу хореографів у системі неперервної освіти. Автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04. Київ, 2021. 46 с.

- імпровізація як основа самопізнання, розвитку та творення;
- відмова від усталених канонів і сюжетності;
- поєднання тілесного, емоційного і концептуального рівнів танцю.

Головна мета викладання дисципліни – формування особистості, здатної не лише до виконавської діяльності, але і до аналітики руху та різних точок зору на процес творчості.

Основні завдання

- розвиток тілесної свідомості (body awareness) і уваги до дихання, балансу, енергії;
- опанування основ сучасних технік (Release Technique, Limon Technique, Flying Low, Contact Improvisation тощо);
- формування творчої свободи через імпровізацію;
- розуміння взаємозв'язку між тілом, емоцією і простором;
- розвиток навичок композиційної роботи та хореографічного мислення;

Якщо ми говоримо про *методичні особливості викладання контемпорарі денс*, ми фокусуємо увагу на наступних складових: *по-перше*, це орієнтація на індивідуальність здобувача вищої освіти, – викладач виступає ментором/фасилітатором навчального (але в одночас творчого процесу), який допомагає здобувачеві усвідомити звичні власні патерни та можливості свого тіла, розширити руховий потенціал, усвідомлюючи якості руху, та сформуванати/проявити особистий стиль руху; *по-друге*, оскільки викладання контемпорарі денс відходить від жорстких стандартів класичного уроку, заняття можуть починатись як стоячи, сидячи або лежачи, мати структурований, імпровізаційний або комбінований характер.

Імпровізація – одна з важливих складових навчального процесу. Цей педагогічний інструмент передбачає розуміння, що є структурована та не структурована імпровізація, і що є певні рівні глибини опанування даного варіанту знань і практики.

Загалом здобувачі вищої освіти досліджують:

- стани напруження і розслаблення, рух і танець під час зв'язного дихання та його різних фаз;
- рух у взаємодії з простором і партнером;
- працюють з фокусом уваги, відчуттям ваги;
- спостерігаючи один за одним під час роботи в парах або підгрупах, набувають досвід бачити і відчувати іншого і себе.

Більш структурована імпровізація може бути на базі LMA (Лабан аналізу) та BF (основ Бартенієфф), а також важливою є робота з метафоричним матеріалом. Імпровізаційні вправи розвивають як особистісні якості, такі як довіру до себе, впевненість, поглиблюють

розуміння себе, так і формують професійні якості такі як взаємодія з іншими, можливість чути і бачити інших, не втрачаючи зв'язок із собою, та здатність до спонтанного створення танцю, спираючись на певні структурні елементи, що є важливим для майбутньої постановочної діяльності.

Для сучасного процесу опанування технікою виконання та методикою викладання танцю контемпорарі характерним є інтеграція тілесних практик в структуру заняття. А саме, елементи йоги, Tai Chi тай-чі, Somatic, Feldenkrais, Alexander Technique; контактної імпровізації (заснованої Стівом Пакстоном); елементи танцювально-рухової терапії. Це дозволяє поєднувати технічну точність із тілесною свободою й емоційною глибиною.

3. Танець і тиша

В науково-методичній літературі майже не розглядають таку особливість при викладанні техніки контемпорарі денс (на початку опанування та перманентному поверненні до цього) як робота без музичного супроводу. Важливою особливістю сучасного танцю є саме танець в тиші. І ми не погоджуємось, коли є висловлювання колег, що без музики – це не танець. Якщо для того, щоб стався танець потрібна музика, то що первинно? І чи не мало б бути важливим чути для початку власні ритми та час? Вважаємо, що танець є самодостатнім видом мистецтв.

Для того, щоб почати створювати свій власний танець, є сенс відчувати внутрішній імпульс і хоча б якийсь час знаходитись в тиші і рухатись саме в тиші. Як показує наш досвід викладання, без музичного супроводу або хоча б якоїсь фонові музики здобувачам освіти рухатись, почати діяти досить складно. Спробуємо проаналізувати чому.

Оскільки сучасний здобувач-хореограф має суттєве інформаційно-психологічне навантаження, то серед іншого суттєвою характеристикою стає так званий внутрішній «фоновий шум» розуму. Це стається, коли свідомість не стабільна. Але це вимога процесу навчання, тобто, весь час мати думки про образ себе, про відбиття цього образу в дзеркалах, порівняння та намагання стати найкращою версією себе у технічному виконанні тощо.

Музика ж є тим видом мистецтва, який розвиває, надихає та терапевтує, а з іншого боку, сьогодні може відноситися до так званого зовнішнього приглушувача, що дозволяє не чути внутрішній шум і створює відчуття «заповненості». Це нормально, це звичні захисні механізми психіки.

Більшості здобувачів вищої освіти складно переносити тишу, паузи, так звану пустоту та відсутність стимулу. Складається враження, що

або «мене немає», або виникає запитання «так а що я маю робити»? Як танцювати без музики? А чому музика має бути завжди ведучою?

Чому музика власного тіла не має бути першоджерелом руху і танцю?

Власні думки, почуття, відчуття, страхи, різні образи Я... Для більшості це складно і не виносимо, особливо на початку роботи.

Відволікатись як завгодно від себе самого-самої та практикувати все що завгодно, окрім «практикувати себе», себе в русі і танці.

Тиша завжди підсилює ясність.

Коли з'являється присутність необхідність фону зникає. Тому сучасні постановки використовують живий звук «співаючих» чаш, бубнів, дрімб, мун харп та багатьох інших автентичних музичних інструментів.

Одним із ключових нововведень у творчості Каннінгема і Кейджа стала відмова від традиційної залежності танцю від музики. У класичній і хореографії модерну рух зазвичай підпорядковувався музичному ритму та мелодії. Каннінгем і Кейдж запровадили інший підхід – танець і музика створювалися окремо й поєднувалися лише під час виступу.

Таким чином, рух і звук співіснували як паралельні, але автономні мистецькі явища, що відкривало простір для імпровізації як виконавця, так і глядача, який самостійно вибудовував зв'язки між ними.

Імпровізація у викладанні дисципліни «Мистецтво балетмейстера» є не лише методом творчого розвитку, але й основою сучасного балетмейстерського мислення.

Імпровізація формує здатність мислити тілом, знаходити нові способи вираження, працювати в умовах невизначеності, що є характерною рисою хореографії ХХІ століття, та пропонує бачити мистецтво як відкриту систему

Як діяти, якщо не бачу себе у дзеркалі? Це ще один серйозний момент у підготовці танцівників.

Рух і дозвів собі танцювати із заплещеними очима. Коли така важлива точка контролю як зір перестає бути активною, активуються інші тілесні можливості. З'являється більше довіри до себе.

Ми завжди починаємо з дихання.

Потім знайомимось із особливостями власної кінесфери.

Потім розглядаємо взаємозв'язки тіла за LMA та BF тощо.

Рудольф Лабан і його послідовниця Ірмгард Бартенієфф стали тими постатями, завдяки яким сучасний танець (modern і contemporary dance) набув наукового, тілесно-свідомого та аналітичного підґрунтя. Але на наш погляд важливим буде згадати ще одне ім'я, і це Бланш Еван.

Але попередньо пригадати всесвітньо відомого Вацлава Ніжинського, який вибудував міст між емоційним ренесансом танцю Айседори Дункан

та інтелектуальною зрілістю сучасного танцю. А саме, використовував рух (а не пантоміму) не лише для вираження загальних емоцій, як це робила Дункан, а й підпорядкував його вираженню чітко окресленої ідеї. Крім того, він повністю поєднав дунканівське розуміння «чистого руху» з балетними елементами театрального танцю. Цей своєрідний синтез підхопив і через п'ятнадцять років натхненно втілив у своєму балеті «Зелений стіл» Курт Йоосс¹⁷.

Саме цей поворот – від емоційної спонтанності до усвідомленої структурованості руху – підготував ґрунт для подальших пошуків у сучасному танці. Після вимушеного припинення творчої діяльності Ніжинського у 1918 році естафету розвитку підхоплюють нові постаті, зокрема Марі Вігман, у творчості якої відбувається новий рівень інтеграції та осмислення танцю як самодостатньої художньої форми.

Потім Ханья Гольм стає директоркою Нью-Йоркської школи М. Вігман, де Луїза Кльоппер є асоційованою викладачкою і проводить заняття на Інтенсивному курсі влітку 1934 року, куди потрапляє Бланш Еван, яка розпочала кар'єру як танцівниця та хореографка.

Той досвід, який вона отримала під час роботи літньої школи, Бланш нотувала, і це особливо цінно для нас сьогодні. «Я така збуджена – така переповнена радістю. Я впевнена, що знайшла місце, де можу звільнитися. Я танцюватиму, танцюватиму, танцюватиму – усе, що захочу, як захочу. Я позбудуся скутості. Це лише мій перший день у школі, але я вже це знаю. Уся справа в атмосфері. Коли ти входиш до класу, всі усміхаються, і заняття починається з вибуху енергії! Ти відчуваєш близькість до викладача й до всіх інших студентів» [17].

Також, Бланш писала, що «...Ханья не втрачає жодного моменту нагадати нам, що для того, аби бути танцівником, ми маємо переосмислити себе ментально й духовно, так само як і фізично. Це завжди шокує тих студентів, які вважають танець лише кінетикою руху. Адже який сенс тренувати тіло, щоб воно стало беззмістовним автоматом рухів?»

Ще одна з важливих на наш погляд цитит від Бланш «Здебільшого я й досі надзвичайно щаслива у Школі Вігман. Які неймовірні двері переді мною відчиняються! Це так дивно. Хто їх відчинив? Я сама імпровізувала, я переживала досвід, але все це відбувалося під тонким тиском, закладеним у сам метод. Саме це я вважаю таким чудовим у цій школі. Я не зовсім розумію, як це відбувається, але відчуваю, що зростаю у своєму відчутті екстазу танцю через розширення власного «я»».

¹⁷ Blanche Evan Dance Foundation. Collected Works by and about Blanche Evan. New York, 1991. 213 p.

І що є особливо цікавим, вже майже 100 років тому танцівники в Школі Вігман працювали з темою «тиша». Як зазначала Бланш, деякі дівчата інтерпретували цю тему суб'єктивно – як тишу всередині себе, тему спокою; а інші – об'єктивно, намагаючись зробити все навколо тихим.

Також, працювали з темою ходіння в просторі, коли поступово все заняття перетворювалося на дослідження взаємозв'язку між тілом і простором.

Бланш писала, що із заплученими очима всі блукали по залі. «Тиша почала порушуватися, рівновага стала нестійкою, і нам довелося визнати, що із заплученими очима тіло охоплює жажливий страх простору. Це було справжнє випробування тієї тиші, яку відчував танцівник, випробування ментальної впевненості та здатності тіла володіти простором – і ми не змогли його пройти. Ми не були справжніми господарями простору – ми, танцівники!» На думку Еван, заняття набуло зовсім іншого напрямку, ніж на його початку, оскільки почали з імпровізації на тему і, самі того не помітивши, занурилися у дослідження взаємин тіла й простору.

У Бланш метод Вігман (його гнучкість) викликав захоплення і надихав. «У ньому постійно присутня адаптивність. Ми знову рухалися із заплученими очима – вже не повільно, а швидко і в усіх напрямках. Це було найсуворіше випробування з усіх. Поступово моя впевненість зростала. Я почала рухатися простором без стримування – це стало реальністю.

Уперше я усвідомила, яким темним і невловимим порожнім простір є насправді – який величезний тягар він покладає на танцівника! Танцівник мусить формувати цей простір. Якщо її рух не наповнений упевненістю, якщо він не проєктується за межі самої виконавиці, простір залишається тим жажливим проваллям, яким він був, коли ми стояли з заплученими очима, налякані рухатися... Тепер я розумію, як сліпі люди можуть танцювати – і танцювати вільно. Я ніколи більше не забуду, що таке простір для танцівника – і ніколи більше не буду його боятися чи не усвідомлювати. Дякую Луїзі за те, що вона провела мене через цей дивовижний досвід» [17].

Отже, Бланш Еван менш відома у широкій хореографічній історії, але у спільноті творчого танцю та терапії її роботу цінують та поважають. Згодом вона зосередилася на танці як терапії, особливо для дорослих у міському середовищі та розробила власний підхід до танцювальної/рухової терапії (TPT\DMT), який наголошував на творчому танці, виразних рухах, імпровізації та терапевтичному застосуванні танцю. Але на ранньому етапі викладання вона працювала з дітьми у напрямку творчого танцю (близько 1940–1950х років), перш ніж більше зосередитися на терапії.

Механізми, що визначають динаміку і спрямованість формування здобувачів-хореографів, обґрунтовуються через рефлексію, саморегуляцію та взаємодію.

Рефлексія виступає як цілеспрямований і усвідомлюваний спосіб взаємодії особистості здобувача освіти з власним суб'єктивним досвідом, з переосмисленням якого відбувається і саморегульоване формування творчого потенціалу хореографів. Вирішуючи навчально-творчі завдання і здійснюючи рефлексивну контрольну-самооцінювальну, креативно-перетворювальну діяльність, здобувач освіти стає менш залежним від впливу зовнішніх факторів і обставин; формує адекватну самооцінку, мобілізує індивідуальний ресурс, аспекти діяльності й спілкування.

Саморегуляція відображає взаємодію внутрішніх умов і забезпечує активізацію, контроль, оцінювання і корекцію діяльності, залучення індивідуальних ресурсів особистості, забезпечує відповідність динаміки емоційної реактивності здобувачів освіти, виступає важливою умовою ефективності рухових дій, сценічної поведінки, самопочуття, хореографічної творчості, швидкого відновлення сил, звільнення від стереотипів мислення і подолання психологічних бар'єрів¹⁸.

Також, на нашу думку, для формування хореографічного мислення майбутнього фахівця важливим є самоусвідомлення, що з'являється безпосередньо завдяки практиці-дослідженню руху і танцю саме на заняттях з техніки сучасного танцю. За нашими даними дають можливість активувати процеси самовдосконалення, особистісного розвитку та творчого прояву напрацювання навички «Я-висловлювання» та наступні роздуми і дії:

- яким може бути «танець мого імені» та самопрезентація через рух і танець;
- чи відчуваю я свій центр, «заземлення», дихання і «взаємозв'язки» у власному тілі;
- під час руху у просторі чи можу я собі дозволити рух із заплученими очима, та як це для мене, наскільки комфортно;
- коли я даю собі можливість бути/діяти/рухатись/танцювати із заплученими очима у просторі, де є інші, як я сприймаю випадкові контакти, що трапляються, як «зіткнення» чи як «зустрічі»;
- що для мене означають фрази (які змісти на сьогодні) «чесно щодо себе», «рух від внутрішньої необхідності», «чіткість і ясність

¹⁸ Макаренко Л. Л., Мова Л. В. Інноваційні технології як засіб формування творчої особистості хореографа у процесі професійної підготовки. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2020. Вип. 77. С. 138–142. URL: <https://enpuir.udu.edu.ua/bitstreams/ff63ddab-234e-48b1-a4f1-2b5790f4ce08/download>

намірів», «рух від внутрішнього імпульсу», «довіра до себе», «баланс між внутрішнім та зовнішнім»;

- які дієслова мені подобаються, які – ні (або не дуже), які прислівники можуть характеризувати ці дієслова та який рух/танець може бути створено спираючись на ці словосполучення, і як це «про мене»;

- очікування, які наповнюють моє життя (змісти очікувань до себе, до інших, до Всесвіту); чи здатна я прийняти будь-який результат, реально прийняти, не засуджуючи, а дозволяючи бути;

- чи дозволяю я собі дихати, відчува– дивитись і бачити – це суттєво різні за значенням дієслова, як це проявляється на рівні власного тіла;

- чи можу я собі дозволити не виправдати очікування інших, якщо це суперечить моему внутрішньому стану;

- як я починаю діяти/імпровізувати/танцювати, чи даю собі час почати, діяти, завершити;

- чи даю я собі час на те, щоб діяти якісно, без внутрішньої метушні.

- грати за правилами чи створювати свою гру; як бути в структурі і приймати її особливості, та залишатися вільним в рамках запропонованої

- структури;

- у будь-яких партнерських відносинах чи чую я себе, чи чую партнера та ін.¹⁹

Ми пропонуємо використовувати ці теми для роздумів та пошуку/створенню руху/танцю, як можливість вивільнення, самовираження, саморозкриття, пошуку, усвідомленості, розвитку рефлексії на заняттях.

ВИСНОВКИ

Отже, наш досвід дозволяє говорити про доцільність навчання техніці Contemporary Dance з першого курсу і формувати хореографічне мислення сучасного фахівця вже з перших днів перебування здобувачів у закладі вищої освіти.

Опануванню сучасними танцювальними техніками (*contemporary dance*) сприяє дослідження анатомії та біомеханіки людини, включення елементів емпіричної анатомії та біомеханічного руху в структуру занять з техніки сучасного танцю. Це необхідно насамперед для зняття зайвого напруження у м'язах та суглобах. Також, важливим є розуміння архітектури і принципів роботи скелету, м'язів та фасцій тіла.

Важливим у підготовці здобувачів є формування розуміння та можливості розпізнавати ступінь власного звичного м'язового тону,су,

¹⁹ Бігус О. О., Маншилін О. О., Кондратюк Д. О., Мова Л. В., Журавльова А. В., Герц І. І., Донченко Н. П., Батєєва Н. П. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навчальний посібник. Київ : Ліра-К, 2016. 264 с.

відрізнати вагу від напруги, тобто з'являється можливість усвідомити кінестетичний зворотній зв'язок, з'являється час, щоб зменшити ступень напруги у м'язах, що існує як звичний патерн, виявити нові якості руху.

Отже, все вище зазначене, дозволяє нам підсумувати наступне: увага до власного дихання та різноманітні практики (спрямовані на розвиток самоусвідомлення), є важливою складовою в роботі зі здобувачами освіти мистецьких дисциплін, що сприяє дослідженню стратегій та прояву неусвідомлених особистісних звичних рухових патернів, поверненню уваги до себе для подальшого якісного прояву себе (назовні), довіри до себе та власних виборів, відчуття інших, та дозволяють віднайти внутрішні ресурси та нові можливості творчого прояву. Тож, творчість передбачає готовність змінюватися, усвідомлювати свою здатність перетворювати власний світ, завдяки новому способу мислення. Але важливо пам'ятати, що зміни завжди потребують часу, а формування нового способу мислення передбачає в першу чергу уповільнення та вимагає певних зусиль для фокусу уваги там, де не звично.

Також, дуже важливим є те, що викладач танцю в стилі contemporary dance має бути не лише технічним наставником, а й фасилітатором з розвитку тілесної свідомості, дослідником і людиною, яка надихає та допомагає здобувачам-хореографам знаходити зв'язок між тілом і мисленням; усвідомлювати рух як засіб комунікації та мати не аби який власний досвід в імпровізації. Також, має бути відкритим до експериментів і підтримувати креативну атмосферу під час заняття.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню психолого-педагогічних особливостей опанування техніки виконання та методики викладання Contemporary Dance в процесі підготовки здобувачів-хореографів бакалаврського рівня вищої освіти України. Філософія contemporary dance базується на усвідомленні тіла як мислячого інструмента, що реагує на простір, час, музику й внутрішній стан виконавця. Акцентовано увагу на доцільність введення навчання техніці Contemporary Dance з першого курсу і формування хореографічного мислення сучасного фахівця вже з перших днів перебування здобувачів у закладі вищої освіти. Розглянуто сучасний танець (*contemporary dance = пост-пост-модерн = новий танець*) у системі хореографічної освіти як напрям, що значно впливає на стан розвитку творчих можливостей особистості та може виступати важливою передумовою активації процесу формування творчого потенціалу здобувачів-хореографів у системі сучасної мистецької освіти. Підсумовано наступне: увага до власного дихання та різноманітні практики (спрямовані

на розвиток самоусвідомлення), є важливою складовою в роботі зі здобувачами освіти мистецьких дисциплін, що сприяє дослідженню стратегій та прояву неусвідомлених особистісних звичних рухових паттернів, поверненню уваги до себе для подальшого якісного прояву себе (назовні), довіри до себе та власних виборів, відчуття інших, дозволяють віднайти внутрішні ресурси та нові можливості творчого прояву. Тож, творчість передбачає готовність змінюватися, усвідомлювати свою здатність перетворювати власний світ, завдяки новому способу мислення.

Література

1. Мартинів О. Психолого-педагогічні аспекти використання інноваційних технологій у підготовці хореографів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. № 55. С. 55–. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/81_2024/part_2/81-2_2024.pdf#page=55
2. Леон Т. Г. Синергетичні аспекти біомеханіки у фаховій хореографічній освіті: гармонія між анатомо-фізичним рухом та тілесним відображенням. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Т. 10, № 2. С. 315–328. URL: <http://art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/download/243/183>
3. Овчаренко Н. Особливості професійної рефлексії в хореографічній діяльності: тілесно-руховий аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 284. С. 284–. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/90_2025/part_2/90-2_2025.pdf#page=284
4. Максимюк А. В. Особливості професійної підготовки хореографів у Латвії: огляд хореографічно-педагогічних досліджень. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. 2023. № 60. С. 102–112. URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/sciencemeans/article/view/13532/4354>
5. Терзі А. А. Інноваційні форми і методи формування композиційної компетентності майбутніх викладачів хореографії на основі сучасного танцю. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. № 2. С. 71–76. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/20574/1/Terzi.pdf>
6. Копієвський О. Д., Купрій О. Т. Інтерпретація основних рухів центрального регіону України за допомогою технічних принципів contemporary dance. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Т. 1, № 90. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/55192/1/16.pdf>
7. Lukyanenko K. Сучасний танець у балетмейстерському мистецтві України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 117–121. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/47096/1/K_Lukianenko_STBMU.pdf
8. Замлинний В. С., Козачук О. Д., Кутузов М. Ю. Міждисциплінарний підхід до викладання фахових хореографічних дисциплін: синергетика

народного, класичного та бального танцю. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2025. № 5 (145). URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/29810/1/25252.pdf>

9. Tkachenko I. Teaching choreography in higher education institutions of Ukraine: innovative aspects. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 291. С. 291–. URL: https://aphn-journal.in.ua/archive/84_2025/part_3/84-3_2025.pdf#page=291

10. Федотова Н. В. Танець контемпорарі в сучасній культурі України. Дисертація. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/diser/fedotova/fedotova_diser.pdf

11. Фрейре Пауло. Педагогіка свободи: етика, демократія і громадянська мужність / пер. з англ. О. Дем'янчук. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2004. 122 с.

12. Kirylo James D. The Man from Recife. New York; Washington; Bern; Frankfurt; Berlin; Brussels; Vienna; Oxford: Peter Lang Publishing, 2011. 359 p.

13. Турчин І.М. Освітня діяльність та педагогічні погляди Пауло Фрейре. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук зі спеціальності 13.00.01 – Загальна педагогіка та історія педагогіки. – – Львівський національний університет імені Івана Франка, Міністерство освіти і науки України. Львів, 2018. 308 с.

14. В.В. Карпенко Психологія мислення: феноменологія, процес і детермінанти. Науковий Вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. 2013. №1. С. 32-42.

15. Мова Л. Формування та розвиток хореографічного мислення фахівця (contemporary dance) в процесі неперервної освіти. Наукові записки : [збірник наукових статей] / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова ; упор. Л. Л. Макаренко. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2023. Випуск CLV (155). 220 с. (Серія педагогічні науки).

16. Мова Л. В. Теоретико-методичні засади формування творчого потенціалу хореографів у системі неперервної освіти. Автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04. Київ, 2021. 46 с.

17. Blanche Evan Dance Foundation. Collected Works by and about Blanche Evan. New York, 1991. 213 p

18. Макаренко Л. Л., Мова Л. В. Інноваційні технології як засіб формування творчої особистості хореографа у процесі професійної підготовки. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та*

перспективи. 2020. Вип. 77. С. 138–142. URL: <https://enpuir.udu.edu.ua/bitstreams/ff63ddab-234e-48b1-a4f1-2b5790f4ce08/download>

19. Бігус О. О., Маншилін О. О., Кондратюк Д. О., Мова Л. В., Журавльова А. В., Герц І. І., Донченко Н. П., Батєєва Н. П. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навчальний посібник. Київ : Ліра-К, 2016. 264 с.

Information about the author:

Mova Liudmyla Viktorivna

Doctor of Pedagogical Sciences, PhD in Psychology, Professor,
Professor at the Department of Choreography
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
88, Zhylianska str., Kyiv, 01032, Ukraine

ФОРТЕПІАНО-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ВИКОНАВСЬКА ТРАДИЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ ОСВІТНІЙ ДИСКУРС

Назарчук Х. А.

ВСТУП

Сучасний етап розвитку мистецької освіти характеризується активним переосмисленням ролі музиканта у культурному просторі XXI століття. Трансформаційні процеси, пов'язані з цифровізацією суспільства, розширенням міжкультурної комунікації, інтеграцією мистецьких практик та зміною освітніх підходів, зумовлюють потребу у формуванні універсального фахівця, здатного поєднувати високий рівень виконавської майстерності з педагогічною, комунікативною та творчо-інтерпретаційною діяльністю. У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема концертмейстерської підготовки як важливого напрямку професійного становлення сучасного піаніста.

Упродовж тривалого часу концертмейстерська діяльність у музично-виконавській практиці розглядалася переважно як допоміжна форма акомпанементу, функціонально підпорядкована сольному виконавству. Проте сучасний мистецтвознавчий та педагогічний дискурс засвідчує суттєву трансформацію цього підходу. Сьогодні концертмейстерство постає як самостійний вид музично-виконавського мистецтва, що поєднує художньо-інтерпретаційні, ансамблеві, педагогічні та психологічні аспекти професійної діяльності. Концертмейстер уже не виконує виключно функцію музичного супроводу, а стає активним учасником творчого процесу, співтворцем художньої концепції твору та важливим суб'єктом ансамблевої комунікації.

Актуальність дослідження зумовлена також зростанням ролі концертмейстерської підготовки у системі сучасної мистецької освіти. Специфіка професійної діяльності концертмейстера вимагає від музиканта високого рівня виконавської мобільності, ансамблевого мислення, комунікативної культури, психологічної адаптивності та здатності до творчої взаємодії. У сучасних умовах концертмейстер працює у різних сферах музичної практики – у вокальному, інструментальному та хоровому класах, у камерно-ансамблевому виконавстві, педагогічній діяльності, мистецьких проєктах та культурно-освітніх ініціативах. Така багатофункціональність професії визначає необхідність комплексної професійної підготовки, що виходить за межі традиційного розуміння акомпанементу.

Концертмейстерське мистецтво тісно пов'язане з традиціями фортепіанної школи, оскільки саме у процесі піаністичної підготовки формуються основи виконавської культури, художнього мислення та ансамблевої взаємодії. Українська фортепіанна школа, сформована у контексті європейських музично-педагогічних традицій, виробила власну систему професійних цінностей, у якій важливе місце посідають інтонаційна виразність, темброва культура, емоційна глибина виконавства та ансамблеве мислення. Саме ці якості становлять фундамент професійної діяльності сучасного концертмейстера.

Проблематика концертмейстерського мистецтва та професійної підготовки піаніста-концертмейстера знайшла відображення у працях українських і зарубіжних науковців. Теоретичні та методичні аспекти фортепіанної підготовки висвітлювалися у дослідженнях Н. Гуральник¹, О. Ніколенко², Р. Андрійчук-Кузьменко³. Питання концертмейстерської діяльності, ансамблевого виконавства та професійних компетентностей концертмейстера розглядалися у працях Н. Журавльової⁴, І. Бойко⁵, Н. Цюлопи, Ж. Даюк, В. Левківської⁶ та інших дослідників. Окрему увагу сучасні науковці приділяють проблемам ансамблевої комунікації, психології виконавської взаємодії, цифровізації мистецької освіти та трансформації професійної підготовки музиканта у сучасному культурному просторі.

Попри значну кількість наукових праць, проблема концертмейстерської підготовки у контексті сучасного освітнього дискурсу потребує подальшого комплексного осмислення. Особливо актуальними залишаються питання взаємозв'язку фортепіанної школи та концертмейстерського мистецтва, формування професійних компетентностей піаніста-концертмейстера,

¹ Гуральник Н. П. *Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти* : монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. 460 с.

² Ніколенко О. О. Значення фортепіанно-виконавської підготовки в середовищі вищої мистецької освіти для подальшої концертмейстерської діяльності. *Магістерські студії. Альманах / редкол.: Д. С. Мальчикова, Т. С. Корнішева*. Херсон ; Івано-Франківськ : ХДУ, 2023. Вип. 23. С. 383–387.

³ Андрійчук-Кузьменко Р. Методична робота в класі фортепіано. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VII школа методичного досвіду)* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 21–22 листоп. 2018 р. Вінниця : ФОП Корзун Д. Ю., 2018. С. 298–300.

⁴ Журавльова Н. І. Концертмейстерська інтуїція: до сутності поняття. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 1. С. 26–31. DOI: 10.32782/facs-2023-1-4.

⁵ Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Vol. 1, No. 3. Р. 64–69. DOI: 10.46299/j.isjel.20220103.6.

⁶ Цюлопа Н., Даюк Ж., Левківська В. Практичні аспекти виконавської підготовки студентів у концертмейстерському класі. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 215–220. DOI: 10.32782/facs-2025-1-31.

розвитку ансамблевого мислення та адаптації мистецької освіти до сучасних культурних і технологічних викликів.

Метою дослідження є осмислення концертмейстерського мистецтва як складової сучасної фортепіанної школи та визначення особливостей професійної підготовки піаніста-концертмейстера у контексті сучасного освітнього дискурсу.

Для реалізації поставленої мети визначено такі завдання:

- проаналізувати феномен фортепіанної школи як основи концертмейстерської підготовки;
- дослідити специфіку концертмейстерської діяльності як форми професійної реалізації піаніста;
- охарактеризувати художньо-інтерпретаційні засади концертмейстерського мистецтва;
- визначити особливості ансамблевої комунікації та психології взаємодії у концертмейстерській практиці;
- окреслити систему професійних компетентностей сучасного піаніста-концертмейстера;
- проаналізувати сучасний стан концертмейстерської освіти та перспективи її розвитку в умовах цифровізації та трансформації мистецького простору.

Методологічну основу дослідження становлять комплексний, системний, історико-культурний, мистецтвознавчий та компетентнісний підходи. У роботі використано методи теоретичного аналізу та узагальнення наукової літератури, порівняльний метод для осмислення різних підходів до концертмейстерської підготовки, а також метод мистецтвознавчої інтерпретації для аналізу специфіки ансамблевого виконавства та художньої взаємодії.

Отже, концертмейстерська підготовка у сучасній мистецькій освіті постає як важливий напрям професійного становлення музиканта, що поєднує виконавські, педагогічні, комунікативні та інтерпретаційні компетентності. Осмислення концертмейстерського мистецтва у контексті фортепіанної школи та сучасного освітнього дискурсу дозволяє визначити перспективи розвитку професійної підготовки піаніста-концертмейстера відповідно до актуальних культурних і технологічних викликів XXI століття.

1. Фортепіанна школа як підґрунтя концертмейстерського мистецтва

1.1. Феномен фортепіанної школи у музичному мистецтві

Фортепіанна школа є одним із фундаментальних явищ музично-виконавської культури, що охоплює не лише систему технічної та художньої

підготовки піаніста, а й комплекс естетичних, методичних і виконавських принципів, сформованих у певному культурно-історичному середовищі. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі поняття «фортепіанна школа» трактується як багатовимірний феномен, що поєднує виконавські традиції, педагогічні методики, інтерпретаційні підходи та специфіку професійного музичного мислення. Саме тому фортепіанна школа виступає не лише формою передачі виконавського досвіду, а й важливим чинником формування художньої культури музиканта.⁷

Європейська фортепіанна традиція історично сформувала різні моделі виконавської підготовки, кожна з яких акцентувала увагу на окремих аспектах піаністичного мистецтва. Так, представники німецької школи тяжіли до інтелектуалізованого осмислення музичного тексту та структурної логіки твору, французька традиція приділяла особливу увагу тембровій витонченості та культурі звуковидобування, тоді як слов'янська виконавська школа орієнтувалася на емоційну виразність, масштабність звучання та художню експресію. Водночас сучасна виконавська практика дедалі більше інтегрує різні національні традиції, формуючи універсальну модель професійної підготовки піаніста.

Українська фортепіанна школа розвивалася в контексті європейської музичної культури, проте набула власних художньо-естетичних ознак. Її характерними рисами є поєднання високого рівня технічної підготовки з глибокою емоційністю виконавства, увага до інтонаційної виразності, співучості звуку та ансамблевого мислення. Важливу роль у розвитку української фортепіанної школи відігравали традиції музично-педагогічних центрів Києва, Львова, Одеси та Харкова, у яких формувалися різні підходи до виконавської та педагогічної підготовки піаністів. Саме у межах цих мистецьких осередків поступово утверджувалося розуміння концертмейстерства як невід'ємної складової професійного становлення музиканта.

На сучасному етапі розвитку музичної освіти фортепіанна школа вже не обмежується формуванням сольного виконавця. Одним із ключових напрямів професійної підготовки стає розвиток універсального музиканта, здатного до ансамблевої взаємодії, художньої комунікації та гнучкої адаптації до різних форм виконавської практики.⁸ У цьому контексті особливого значення набуває ансамблеве мислення як важлива складова професійної свідомості піаніста.

⁷ Гуральник Н. П. *Українська фортепіанна школа XX століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти* : монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. С. 164.

⁸ Алтухов В., Іванов В., Михайлюченко О. Проблемні царини діяльності піаніста-концертмейстера у сучасному часопросторі культури. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 2. С. 8.

Ансамблеве мислення передбачає здатність музиканта не лише інтерпретувати власну партію, а й усвідомлювати цілісність музичної тканини, відчувати партнера, динаміку спільного виконання та художню логіку ансамблю. Для концертмейстера ця якість є визначальною, оскільки специфіка його діяльності ґрунтується на постійній взаємодії із солістом або колективом. Саме тому у процесі фортепіанної підготовки важливого значення набуває розвиток навичок слухового контролю, миттєвої виконавської реакції, тембрового балансу та художньої емпатії.⁹

Фортепіанна школа формує не лише технічну базу піаніста, а й комплекс професійних компетентностей, необхідних для концертмейстерської діяльності. Робота над поліфонічним мисленням, фактурною багатоплановістю, інтонаційною виразністю та стилістичною культурою безпосередньо впливає на якість ансамблевого виконання. Водночас практика акомпанування розширює межі традиційної піаністичної підготовки, оскільки вимагає від музиканта високого рівня мобільності, комунікативності та здатності до співтворчості.

Таким чином, фортепіанна школа виступає фундаментом формування концертмейстерської майстерності, оскільки саме у процесі піаністичної підготовки закладаються основи виконавської культури, ансамблевого мислення та художньої взаємодії. У сучасному мистецько-освітньому просторі концертмейстерство дедалі більше утверджується як самостійний напрям професійної реалізації піаніста, що поєднує виконавські, педагогічні та комунікативні аспекти музичного мистецтва.

1.2. Концертмейстерство як форма професійної реалізації піаніста

У сучасному музично-виконавському просторі концертмейстерство дедалі більше утверджується як самостійний напрям професійної діяльності піаніста, що поєднує виконавські, педагогічні, комунікативні та художньо-інтерпретаційні функції. Тривалий час у музичній практиці діяльність акомпаніатора розглядалася переважно як допоміжна щодо сольного виконавства, однак сучасний мистецтвознавчий та педагогічний дискурс засвідчує поступову трансформацію цього підходу. Сьогодні концертмейстер виступає не лише технічним супроводжувачем соліста, а повноправним учасником художнього процесу, співтворцем інтерпретації та активним суб'єктом ансамблевої взаємодії.¹⁰

⁹ Пірус В. С., Пірус В. В. Комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера і вокаліста: навчальні та виконавські практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 445.

¹⁰ Молчанова Т. Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. № 48. С. 75.

Історична еволюція концертмейстерства безпосередньо пов'язана з розвитком європейської музичної культури та виконавських традицій. У ранніх формах музичного виконавства функції акомпанементу мали переважно підтримувальний характер і були спрямовані на гармонічне забезпечення вокальної чи інструментальної партії. Проте поступове ускладнення музичної мови, розвиток камерно-ансамблевого виконавства та формування професійної піаністичної школи зумовили зміну ролі акомпаніатора у музичному процесі. Уже у XIX–XX століттях концертмейстерська практика виходить за межі суто технічного супроводу, набуваючи ознак самостійного виконавського мистецтва.

Особливої ваги концертмейстерська діяльність набуває у системі професійної музичної освіти, де вона стає важливим напрямом формування універсального музиканта. Піаніст-концертмейстер працює у різних сферах музичної практики – у вокальному, хоровому, інструментальному класах, у сфері камерного виконавства, театрального мистецтва та педагогічної діяльності. Така багатовекторність визначає поліфункціональний характер професії та вимагає від музиканта високого рівня професійної мобільності.¹¹

Однією з ключових особливостей концертмейстерства є ансамблевість мислення та виконавства. На відміну від сольного піаніста, концертмейстер постійно функціонує у просторі художньої взаємодії, де важливими стають уміння відчувати партнера, гнучко реагувати на зміну темпу, динаміки, фразування та характеру виконання. У процесі ансамблевої комунікації концертмейстер фактично виступає співорганізатором музичного процесу, забезпечуючи цілісність художньої інтерпретації.

Особливого значення у концертмейстерській діяльності набуває інтерпретаційна взаємодія між виконавцями. Концертмейстер не лише відтворює авторський текст, а й бере активну участь у формуванні художньої концепції твору. «Концертмейстеру у будь-якому разі слід пам'ятати, що музична фактура виконує важливу художню функцію, вона є носієм художнього змісту, смислотворчим чинником композиції».¹² Його виконавські рішення впливають на тембровий баланс, агогіку, динамічну драматургію та загальну емоційну атмосферу виконання. Саме тому сучасне концертмейстерство дедалі частіше розглядається як форма співтворчості, у якій музичний результат формується через взаємодію та художній діалог партнерів.

¹¹ Переверзева О. В. Поліфункціональність професійних компетенцій концертмейстера як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2019. № 3 (170). С. 160.

¹² Нікітська Є. С., Савченко Г. С. Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 70. С. 15.

Важливою характеристикою професії є також її психологічна складність. Концертмейстерська діяльність вимагає високого рівня емоційної стійкості, комунікативності та психологічної адаптивності.¹³ Під час роботи із солістами різного рівня підготовки концертмейстер повинен швидко адаптуватися до індивідуальних виконавських особливостей партнера, підтримувати сценічну впевненість, створювати сприятливу творчу атмосферу та забезпечувати психологічний комфорт у процесі спільного виконання.¹⁴ Особливо важливою ця функція є у педагогічній практиці, де концертмейстер нерідко виступає не лише акомпаніатором, а й своєрідним музичним наставником.

Не менш значущою рисою концертмейстерської діяльності є професійна мобільність. Сучасний піаніст-концертмейстер повинен володіти широким спектром практичних умінь: читанням з аркуша, транспонуванням, редуцією партитур, навичками швидкого освоєння музичного матеріалу та стилістично гнучкої інтерпретації. Робота в умовах обмеженого часу, необхідність швидкої реакції на сценічні ситуації та постійна зміна репертуару формують особливий тип професійного мислення, що поєднує аналітичність, виконавську свободу та художню інтуїцію.¹⁵

Таким чином, концертмейстерство у сучасному музичному мистецтві постає не як вторинна форма виконавства, а як самостійний вид професійної піаністичної діяльності, що має власну художню специфіку, систему професійних компетентностей та особливу роль у музично-освітньому процесі. Поєднання виконавських, педагогічних, психологічних та комунікативних функцій робить концертмейстерське мистецтво важливою складовою сучасної фортепіанної школи та одним із ключових напрямів професійної реалізації піаніста.

2. Виконавська специфіка фортепіанно-концертмейстерського мистецтва

2.1. Художньо-інтерпретаційні засади концертмейстерської діяльності

Однією з визначальних характеристик сучасного концертмейстерського мистецтва є його художньо-інтерпретаційна природа, що передбачає

¹³ Оболенська М. Антиципація в концертній практиці піаніста-концертмейстера в контексті емоційного інтелекту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 266.

¹⁴ Черняк Є., Міщенко С. Специфічні особливості прояву виконавської майстерності концертмейстера-піаніста в процесі ансамблевого музикування. *Молодь і ринок*. 2021. № 3 (189). С. 61.

¹⁵ Оболенська М. Стратегії формування інтерактивної ансамблевої взаємодії для ефективної роботи піаніста-концертмейстера. *Українська музика*. 2025. № 1 (52). С. 55.

не лише технічне відтворення музичного тексту, а й активну участь у формуванні цілісної виконавської концепції твору. У цьому контексті концертмейстерська діяльність постає як складний творчий процес, заснований на взаємодії музичного мислення, ансамблевої комунікації та художньої співтворчості виконавців. Саме тому проблема інтерпретації у концертмейстерському мистецтві набуває особливої актуальності у сучасному виконавському та педагогічному дискурсі.

На відміну від сольного виконавства, де інтерпретаційна концепція формується переважно індивідуально, у концертмейстерській практиці художнє рішення виникає в процесі постійної взаємодії між солістом і піаністом. Концертмейстер виступає не лише акомпаніатором, а співтворцем музичної інтерпретації, який бере участь у формуванні темпової драматургії, динамічного розвитку, фразування та емоційної атмосфери виконання. Саме ансамблева природа концертмейстерського мистецтва визначає його особливу художню специфіку.

Співвідношення соліста і концертмейстера є одним із ключових аспектів ансамблевого виконавства. Традиційне уявлення про домінування сольної партії поступово трансформується у розуміння ансамблю як рівноправного художнього діалогу.¹⁶ У сучасній виконавській практиці концертмейстер дедалі частіше розглядається як партнер, який активно впливає на цілісність інтерпретації та художню переконливість виконання. Водночас особливість цієї взаємодії полягає у необхідності збереження балансу між індивідуальністю соліста та ансамблевою єдністю.

Ансамблева цілісність у концертмейстерській діяльності формується через синхронність виконавських намірів, спільне відчуття музичної форми та єдину художню концепцію твору.¹⁷ Для досягнення такого рівня взаємодії концертмейстер повинен володіти високим ступенем слухового контролю, миттєво реагувати на зміни темпу, динаміки чи характеру виконання, а також прогнозувати можливі інтерпретаційні рішення партнера. У цьому процесі важливу роль відіграють професійна інтуїція та художня емпатія, які забезпечують природність ансамблевої комунікації.

Важливим компонентом художньо-інтерпретаційної діяльності концертмейстера є стильове та жанрове мислення. Виконання музики різних епох і напрямів вимагає від піаніста глибокого розуміння особливостей музичної мови, специфіки фактури, динаміки та артикуляції. Так, інтерпретація барокових творів потребує чіткості фактури й ритмічної

¹⁶ Демидова М. Г. Ансамблева та концертмейстерська взаємодія як основа розвитку музиканта. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2026. Вип. 2 (13). С. 167.

¹⁷ Білова Н. К. Ансамблеве музикування як полісуб'єктний простір розвитку творчого мислення майбутніх викладачів у системі фортепіанної підготовки. *Українська музика*. 2026. № 2 (57). С. 19.

організації, музика романтизму — емоційної пластичності та гнучкої агогіки, тоді як сучасний репертуар часто вимагає нових виконавських підходів і нестандартного тембрового мислення. У концертмейстерській практиці стильова культура виконавця безпосередньо впливає на художню достовірність ансамблевого виконання.

Особливого значення у концертмейстерському мистецтві набуває темброве мислення. На відміну від сольного виконавства, де піаніст зосереджується переважно на власному звучанні, концертмейстер повинен постійно співвідносити тембр фортепіано із вокальним чи інструментальним звучанням партнера. Це вимагає тонкого відчуття звукового балансу, вміння коригувати динаміку, артикуляцію та педалізацію відповідно до тембрових особливостей ансамблю. У процесі спільного виконання фортепіанна партія не повинна домінувати над солістом, проте водночас має зберігати художню виразність і змістову самостійність.

Важливими засобами ансамблевої виразності є також фразування та агогіка. Концертмейстерська діяльність вимагає особливої гнучкості у побудові музичної фрази, оскільки фразування формується у процесі спільного виконавського дихання. Піаніст повинен не лише відчувати логіку музичного розвитку, а й адаптувати власне виконання до особливостей дихання вокаліста чи технічних можливостей інструменталіста. Агогічна свобода, мікротемпові відхилення та нюансування стають важливими елементами художньої комунікації між учасниками ансамблю.

Специфіка художньо-інтерпретаційної взаємодії особливо яскраво виявляється у різних напрямках концертмейстерської практики. У вокальному класі концертмейстер повинен враховувати особливості вокального дихання, дикції, інтонаційної стабільності та емоційної виразності соліста. У цьому випадку фортепіанна партія нерідко виконує не лише гармонічну, а й психологічно-підтримувальну функцію, допомагаючи вокалісту зберігати сценічну впевненість та художню цілісність виконання.

У хоровому класі діяльність концертмейстера набуває ще більшої багатофункціональності. Піаніст взаємодіє одночасно з диригентом і хоровим колективом, забезпечуючи метро-ритмічну стабільність, гармонічну основу та інтонаційну підтримку. Концертмейстер у хоровому класі повинен володіти навичками читання хорових партитур, швидкої фактурної адаптації та миттєвої реакції на диригентський жест.

Співпраця з інструменталістами також має власну специфіку, пов'язану з тембровими, технічними та артикуляційними особливостями різних інструментів. У роботі зі струнниками важливого значення набуває пластичність фразування та кантиленність звучання, тоді як у взаємодії

з духовими інструментами концертмейстер повинен враховувати особливості дихання та акустичної проєкції звуку.¹⁸ Така багатогранність ансамблевої практики формує універсальність професійного мислення піаніста-концертмейстера.

Отже, художньо-інтерпретаційні засади концертмейстерської діяльності визначаються складною системою ансамблевої взаємодії, у якій поєднуються стильова культура, темброве мислення, художня інтуїція та комунікативна чутливість. Сучасне концертмейстерське мистецтво постає як особлива форма творчої співпраці, де виконавський результат формується через постійний художній діалог між музикантами.

2.2. Професійні компетентності піаніста-концертмейстера

Сучасне концертмейстерське мистецтво характеризується високим рівнем професійної багатофункціональності, що визначає особливі вимоги до підготовки піаніста-концертмейстера. На відміну від вузькоспеціалізованого виконавства, концертмейстерська діяльність охоплює широкий спектр практичних, виконавських, аналітичних та комунікативних умінь, необхідних для ефективної роботи у різних сферах музичної практики. Саме тому професійна підготовка концертмейстера спрямована не лише на вдосконалення піаністичної техніки, а й на формування універсального музиканта, здатного швидко адаптуватися до змінних умов виконавського процесу.

Однією з базових компетентностей піаніста-концертмейстера є читання з аркуша. У концертмейстерській практиці ця навичка набуває особливого значення, оскільки музикант часто працює з великим обсягом нового репертуару та обмеженим часом на його опрацювання. Високий рівень читання з аркуша дозволяє концертмейстеру оперативно орієнтуватися у музичному тексті, швидко аналізувати фактуру, гармонічну структуру, метро-ритмічну організацію твору та відтворювати його у процесі репетиційної роботи.

На відміну від сольного виконавства, у концертмейстерській діяльності читання з аркуша має комплексний характер, оскільки передбачає не лише технічне відтворення нотного тексту, а й одночасний контроль ансамблевої взаємодії.¹⁹ Піаніст повинен стежити за партією соліста, коригувати темп, динаміку та характер виконання відповідно до художньої ситуації. Така багаторівнева діяльність вимагає високої концентрації уваги, швидкості

¹⁸ Оболенська М. Внутрішній діалог як форма інтерпретації: партитурне мислення піаніста в Сонаті для віолончелі та фортепіано, ор. 36 Едварда Гріга. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2025. Т. 8, № 2. С. 154.

¹⁹ Переверзева О. В. Психологічні та творчі аспекти роботи концертмейстера у системі музично-педагогічної освіти. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. 2019. № 2. С. 126.

музичного мислення та здатності до миттєвого прийняття виконавських рішень.

Важливою складовою професійної майстерності концертмейстера є транспонування – уміння переносити музичний матеріал в іншу тональність без попередньої підготовки. У практиці роботи з вокалістами чи інструменталістами транспонування нерідко стає необхідною умовою адаптації твору до індивідуальних виконавських можливостей соліста. Ця навичка потребує глибокого розуміння гармонічної структури музичного тексту, розвиненого внутрішнього слуху та високого рівня піаністичної координації.

Транспонування сприяє розвитку професійної гнучкості музиканта та формує здатність швидко орієнтуватися у різних виконавських ситуаціях. Водночас воно активізує аналітичне мислення концертмейстера, оскільки музикант змушений не механічно відтворювати нотний текст, а усвідомлювати його ладо-гармонічну логіку та функціональні зв'язки між елементами музичної тканини.

Однією з найскладніших професійних компетентностей концертмейстера є редукція партитур. Робота з хоровими, оркестровими чи ансамблевими партитурами вимагає від піаніста здатності трансформувати багатоголосну фактуру у фортепіанний виклад із збереженням основної художньої інформації твору. У цьому процесі концертмейстер повинен швидко визначати головні тематичні лінії, гармонічну основу та драматургічні акценти музичного матеріалу.²⁰

Редукція партитур потребує не лише технічної вправності, а й розвиненого оркестрового мислення. Піаніст має відчувати темброву специфіку різних інструментальних груп, розуміти особливості фактурного розвитку та вміти передавати характер оркестрового звучання засобами фортепіано. Особливого значення ця навичка набуває у хоровому класі, під час роботи з оперними сценами або в процесі репетиційної підготовки великих музичних форм.

Не менш важливими для сучасного концертмейстера є імпровізаційні навички. Хоча академічна музична освіта традиційно орієнтується на точне відтворення авторського тексту, практика концертмейстерської діяльності часто вимагає елементів творчої адаптації музичного матеріалу. Імпровізаційність проявляється у здатності оперативно змінювати фактуру, скорочувати або доповнювати акомпанемент, підлаштовувати музичний супровід до виконавських особливостей соліста чи специфіки сценічної ситуації.

²⁰ Стребкова Д. О., Науменко І. О. Підготовка сучасного піаніста-концертмейстера в умовах соціокультурних трансформацій. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання*. 2021. № 60. С. 127.

Особливо актуальними імпровізаційні навички стають у педагогічному процесі, де концертмейстер нерідко виконує функцію музичного ілюстратора або допомагає студентам у процесі розучування твору. Вміння швидко гармонізувати мелодію, створювати акомпанемент чи варіювати фактуру розширює професійні можливості піаніста та сприяє розвитку його творчої свободи.

Важливою характеристикою професійної діяльності концертмейстера є здатність до швидкого освоєння репертуару. У сучасному мистецькому просторі концертмейстер часто працює одночасно з великою кількістю виконавців, різножанровими програмами та значним обсягом музичного матеріалу. Це потребує від музиканта високої працездатності, раціональної організації репетиційного процесу та ефективних методів роботи з нотним текстом.

Швидке освоєння репертуару базується на комплексі професійних умінь: аналітичному читанні музичного тексту, гармонічному мисленні, здатності визначати фактурні та технічні труднощі, а також навичках структурного аналізу твору. Концертмейстер повинен уміти швидко знаходити виконавські рішення, не втрачаючи художньої цілісності та стилістичної достовірності виконання.

Специфіка концертмейстерської діяльності також пов'язана з постійною роботою в умовах обмеженого часу. Репетиційний процес нерідко має інтенсивний характер, а сценічна практика вимагає максимальної професійної концентрації та оперативності. У таких умовах особливого значення набувають навички саморегуляції, стресостійкості та швидкої адаптації до нових виконавських ситуацій.

Робота в умовах часових обмежень формує особливий тип професійного мислення концертмейстера, що поєднує аналітичність, оперативність і художню інтуїцію. Піаніст повинен не лише швидко реагувати на зміни у процесі виконання, а й зберігати емоційну стабільність, ансамблеву цілісність та художню переконливість інтерпретації. Саме тому концертмейстерська практика є важливим чинником формування професійної зрілості музиканта.

Отже, система професійних компетентностей піаніста-концертмейстера охоплює широкий спектр виконавських, аналітичних, творчих і комунікативних умінь, що забезпечують універсальність його професійної діяльності. Читання з аркуша, транспонування, редукція партитур, імпровізаційність, швидке освоєння репертуару та здатність працювати в умовах високого професійного навантаження формують особливий тип музиканта, здатного ефективно реалізовувати себе у різних сферах сучасного музично-виконавського та освітнього простору.

3. Сучасний освітній дискурс концертмейстерської підготовки

3.1. Концертмейстерська підготовка у системі мистецької освіти

Сучасна система мистецької освіти перебуває у стані активної трансформації, що зумовлено змінами культурного середовища, цифровізацією освітнього процесу, розвитком міждисциплінарних підходів та зростанням вимог до професійної мобільності музиканта. У цих умовах особливої актуальності набуває проблема вдосконалення концертмейстерської підготовки як важливої складової професійного становлення піаніста. Концертмейстерська діяльність у сучасному мистецькому просторі вже не обмежується функцією акомпанементу, а постає як багатофункціональний вид музично-виконавської та педагогічної практики, що вимагає комплексної системи професійної освіти.

Одним із провідних напрямів модернізації мистецької освіти є компетентнісний підхід, орієнтований на формування не лише системи знань і технічних навичок, а й здатності музиканта ефективно діяти у різних професійних ситуаціях. У контексті концертмейстерської підготовки компетентнісний підхід передбачає розвиток комплексу виконавських, педагогічних, комунікативних, аналітичних та психологічних компетентностей, необхідних для професійної діяльності сучасного піаніста-концертмейстера.

На відміну від традиційної моделі підготовки, зосередженої переважно на технічному вдосконаленні виконавця, сучасна мистецька освіта орієнтується на формування універсального музиканта, здатного до ансамблевої взаємодії, творчої адаптації та міждисциплінарної комунікації. Саме тому концертмейстерська підготовка дедалі більше розглядається як інтегративний процес, у якому поєднуються виконавська практика, педагогічна діяльність та художньо-комунікативний досвід.²¹

Інтеграція виконавства і педагогіки є однією з визначальних характеристик сучасної концертмейстерської освіти. У системі мистецького навчання концертмейстер нерідко виступає не лише виконавцем, а й активним учасником педагогічного процесу. Працюючи у вокальних, інструментальних чи хорових класах, піаніст бере участь у формуванні художнього мислення студентів, розвитку їхніх виконавських навичок та сценічної культури. Така багатофункціональність професії потребує від майбутнього концертмейстера не лише високого рівня виконавської майстерності, а й педагогічної компетентності, комунікативної культури

²¹ Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Vol. 1, No. 3. P. 66.

та психологічної готовності до роботи з різними категоріями здобувачів освіти.

У сучасному освітньому дискурсі дедалі більшого значення набуває міждисциплінарність як важливий принцип професійної підготовки музиканта. Концертмейстерська діяльність поєднує елементи виконавства, музичної педагогіки, психології, теорії музики, сценічної комунікації та навіть менеджменту мистецьких проєктів. Такий синтетичний характер професії формує потребу у міждисциплінарному підході до організації навчального процесу.²²

Міждисциплінарність концертмейстерської підготовки проявляється у взаємодії різних навчальних дисциплін, що забезпечують формування цілісного професійного мислення музиканта. Підготовка сучасного концертмейстера вже не може обмежуватися лише фортепіанним класом або вивченням акомпанементу. Важливими складовими професійної освіти стають дисципліни, пов'язані з ансамблевим виконавством, читанням партитур, основами диригування, психологією творчості, методикою викладання та цифровими технологіями у музичному мистецтві. Саме така інтеграція різних сфер знань дозволяє формувати професійно мобільного музиканта, здатного до адаптації у сучасному культурному просторі.

Особливу роль у системі концертмейстерської освіти відіграє практична підготовка. Специфіка концертмейстерської діяльності полягає у тому, що значна частина професійних компетентностей формується саме у процесі реальної ансамблевої взаємодії. Робота зі студентами вокальних, інструментальних чи хорових класів, участь у концертних виступах, конкурсах, творчих проєктах та репетиційному процесі створює необхідні умови для розвитку професійної адаптивності, ансамблевого мислення та сценічної стійкості.

Практична діяльність сприяє формуванню професійної реактивності концертмейстера – здатності швидко реагувати на зміни виконавської ситуації, коригувати інтерпретаційні рішення та забезпечувати ансамблеву цілісність виконання.²³ Саме у процесі практичної роботи музикант набуває досвіду художньої комунікації, розвиває навички співтворчості та вчиться ефективно функціонувати в умовах сценічного стресу й часових обмежень.

Водночас сучасна система концертмейстерської підготовки потребує подальшого вдосконалення. Аналіз освітніх програм закладів

²² Калашникова А. Тезаурус концертмейстера: системний підхід. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1. С. 37.

²³ Цюлюпа Н., Даюк Ж., Левківська В. Практичні аспекти виконавської підготовки студентів у концертмейстерському класі. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 218.

вищої мистецької освіти свідчить про те, що у багатьох випадках концертмейстерська підготовка все ще залишається другорядною щодо сольного виконавства. Значна частина навчальних планів орієнтована переважно на розвиток технічної майстерності піаніста, тоді як ансамблеве мислення, комунікативні навички та психологічна підготовка не завжди отримують достатню увагу.

Проблемою сучасної мистецької освіти є також недостатня інтеграція теоретичних і практичних компонентів навчання. У процесі професійної підготовки майбутні концертмейстери нерідко отримують значний обсяг теоретичних знань, проте мають обмежені можливості для їх реалізації у реальних виконавських ситуаціях. Це зумовлює необхідність посилення практикоорієнтованого характеру концертмейстерської освіти та розширення можливостей для творчої взаємодії студентів у межах навчального процесу.

Окремої уваги потребує проблема оновлення змісту освітніх програм відповідно до сучасних вимог мистецького середовища. Сьогодні професійна діяльність концертмейстера дедалі більше пов'язана з цифровими технологіями, дистанційними формами роботи, мультимедійними проектами та міжкультурною комунікацією.²⁴ У зв'язку з цим сучасна система підготовки повинна враховувати нові професійні виклики та забезпечувати формування цифрової компетентності музиканта поряд із традиційними виконавськими навичками.

Таким чином, концертмейстерська підготовка у системі сучасної мистецької освіти постає як складний інтегративний процес, що поєднує виконавську, педагогічну, комунікативну та міждисциплінарну складові. Компетентнісний підхід, орієнтація на практичну діяльність, інтеграція різних сфер професійної підготовки та оновлення освітніх програм відповідно до сучасних культурних викликів є необхідними умовами формування професійно мобільного та творчо активного піаніста-концертмейстера.

3.2. Інновації та сучасні виклики

Сучасний етап розвитку мистецької освіти характеризується активними трансформаційними процесами, пов'язаними з цифровізацією культурного простору, впровадженням новітніх технологій та зміною форм організації освітнього процесу. Особливо відчутними ці зміни стали після пандемії COVID-19 та під час воєнного стану в Україні, які суттєво вплинули на систему музичної освіти та зумовили необхідність швидкого переходу до дистанційних і змішаних форматів навчання. У цих умовах

²⁴ Молчанова Т. Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. № 47. С. 70.

концертмейстерська підготовка опинилася перед новими професійними викликами, що потребують переосмислення традиційних методик навчання та адаптації виконавської практики до сучасного цифрового середовища.

Традиційно концертмейстерська діяльність ґрунтувалася на безпосередній ансамблевій взаємодії виконавців у спільному акустичному просторі. Репетиційний процес, сценічна комунікація, емоційний контакт та миттєва реакція на дії партнера були невід'ємними складовими концертмейстерського мистецтва. Однак умови дистанційного навчання поставили під сумнів можливість повноцінної реалізації цих компонентів у віртуальному форматі. Це спричинило необхідність пошуку нових форм художньої комунікації та адаптації концертмейстерської практики до цифрового освітнього середовища.

Дистанційне навчання стало одним із наймасштабніших викликів для мистецької освіти, оскільки музично-виконавська підготовка значною мірою базується на безпосередньому слуховому та емоційному контакті між учасниками освітнього процесу. Для концертмейстера проблема дистанційної взаємодії виявилася особливо складною через технічні затримки звуку, обмежені можливості синхронного ансамблевого виконання та складність передачі акустичних нюансів музичного звучання.²⁵

Попри ці труднощі, досвід дистанційного навчання стимулював активне впровадження цифрових технологій у систему концертмейстерської освіти. Онлайн-платформи для відеоконференцій, цифрові нотні ресурси, аудіоредактори, мультимедійні засоби та спеціалізовані музичні програми стали важливими інструментами організації навчального процесу. У сучасній практиці концертмейстер дедалі частіше використовує цифрові технології не лише для комунікації зі студентами, а й для створення навчальних матеріалів, запису акомпанементів, аналізу виконавських інтерпретацій та організації дистанційної репетиційної роботи.

Цифровізація мистецької освіти суттєво змінила характер професійної діяльності піаніста-концертмейстера. Якщо раніше основна увага зосереджувалася переважно на традиційних виконавських навичках, то сьогодні професійна компетентність музиканта включає також уміння працювати з цифровими платформами, здійснювати аудіо- та відеозапис, використовувати електронні нотні бібліотеки та адаптувати музичний матеріал до онлайн-формату.²⁶ Таким чином, цифрова грамотність

²⁵ Лузан О. В., Самолук В. М. Специфіка роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання. *Імідж сучасного педагога*. 2023. № 6 (195). С. 93.

²⁶ Маліновський Б. Цифрова компетентність майбутнього концертмейстера-піаніста в умовах дистанційного навчання: сутнісний аналіз поняття. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2023. № 8. С. 26.

поступово стає невід'ємною складовою сучасної концертмейстерської підготовки.

Одним із нових явищ сучасного мистецького простору стало онлайн-концертмейстерство, яке сформувалося як відповідь на потреби дистанційної музичної освіти. Онлайн-концертмейстерська практика охоплює різні форми взаємодії: запис акомпанементів для самостійної роботи студентів, дистанційні репетиції, онлайн-конкурси, віртуальні концертні проекти та відеоформати ансамблевого виконавства.²⁷ Така форма діяльності потребує від музиканта не лише виконавської майстерності, а й технічної підготовки, здатності працювати з цифровими ресурсами та адаптувати художню комунікацію до умов віртуального середовища.

Водночас онлайн-формат виявив низку суттєвих обмежень концертмейстерської практики. Однією з головних проблем стала відсутність повноцінного акустичного контакту між виконавцями. Технічні затримки звуку унеможливають синхронне ансамблеве виконання у реальному часі, що суттєво впливає на розвиток ансамблевого мислення, відчуття спільного темпу та художньої взаємодії. Крім того, дистанційне навчання обмежує можливості емоційної та невербальної комунікації, які є важливими складовими концертмейстерського мистецтва.

У зв'язку з цим особливого поширення набув змішаний формат навчання, який поєднує традиційні форми мистецької освіти з використанням цифрових технологій. Змішане навчання дозволяє частково компенсувати недоліки дистанційного формату, забезпечуючи можливість живої ансамблевої взаємодії поряд із використанням онлайн-ресурсів для теоретичної підготовки, індивідуальної роботи та організації навчального процесу.

У сучасній концертмейстерській освіті змішаний формат демонструє значну ефективність, оскільки дозволяє оптимізувати навчальний процес та розширити професійні можливості студентів. Онлайн-технології можуть використовуватися для попереднього ознайомлення з репертуаром, самостійної роботи над партіями, аналізу інтерпретацій та підготовки до репетицій, тоді як аудиторні заняття зберігають провідну роль у формуванні ансамблевих навичок, сценічної взаємодії та художньої комунікації.

Трансформація мистецької освіти зумовлює також нові вимоги до професійної мобільності музиканта. Сучасний піаніст-концертмейстер повинен бути готовим до роботи у різних форматах виконавської та педагогічної діяльності, швидко адаптуватися до змін освітнього

²⁷ Боршуляк А., Лаврентьєва Н. Проблеми та особливості роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2021. № 31. С. 190.

середовища та володіти широким спектром професійних компетентностей. Окрім традиційних виконавських навичок, особливого значення набувають цифрова грамотність, здатність до самоорганізації, комунікативна гнучкість та готовність до міжкультурної взаємодії.²⁸

Професійна мобільність сучасного концертмейстера проявляється також у здатності працювати у різних мистецьких контекстах — від академічного виконавства до мультимедійних проєктів, онлайн-концертів та дистанційної педагогічної діяльності. Така універсальність формує нову модель професійної реалізації музиканта, у якій поєднуються традиційні виконавські цінності та інноваційні форми творчої діяльності.

Досвід пандемії, воєнного стану та подальша цифровізація мистецької освіти продемонстрували необхідність переосмислення підходів до професійної підготовки концертмейстера. Сучасна система освіти повинна забезпечувати не лише розвиток виконавської майстерності, а й формування здатності ефективно функціонувати в умовах цифрового середовища, адаптуватися до нових форм художньої комунікації та використовувати технологічні ресурси у професійній діяльності.

Таким чином, інновації та сучасні виклики суттєво трансформують систему концертмейстерської освіти, формуючи нові підходи до професійної підготовки піаніста. Дистанційне навчання, цифрові технології, онлайн-концертмейстерство та змішані формати освітньої діяльності стають важливими складовими сучасного мистецького простору, що потребують поєднання традиційних виконавських принципів із новими технологічними можливостями.

3.3. Перспективи розвитку концертмейстерської освіти

Сучасний етап розвитку мистецької освіти характеризується активним переосмисленням традиційних моделей професійної підготовки музиканта, що зумовлено змінами культурного середовища, цифровізацією суспільства, розвитком міждисциплінарних підходів та зростанням вимог до професійної мобільності фахівця. У цих умовах концертмейстерська освіта потребує подальшого оновлення змісту, методик і форм організації навчального процесу відповідно до сучасних викликів музично-виконавської та педагогічної практики. Перспективи розвитку концертмейстерської підготовки пов'язані насамперед із модернізацією освітніх підходів, розширенням професійних функцій концертмейстера, інтеграцією у міжнародний освітній простір та посиленням міждисциплінарного характеру професійної підготовки.

²⁸ Маліновський Б. Цифрова компетентність майбутнього концертмейстера-піаніста в умовах дистанційного навчання: сутнісний аналіз поняття. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2023. № 8. С. 27.

Одним із ключових напрямів розвитку сучасної концертмейстерської освіти є оновлення методик професійної підготовки. Традиційна система навчання, орієнтована переважно на технічне вдосконалення виконавця та репродуктивне відтворення музичного тексту, поступово поступається місцем більш гнучким та інтегративним підходам. У сучасному освітньому дискурсі дедалі більшого значення набувають методики, спрямовані на розвиток творчої самостійності, художнього мислення, ансамблевої комунікації та професійної адаптивності музиканта.²⁹

Оновлення методичних підходів передбачає також переорієнтацію навчального процесу з виключно технічного аспекту підготовки на формування комплексної професійної компетентності концертмейстера. Особливого значення набуває розвиток навичок художньої інтерпретації, імпровізаційного мислення, психологічної готовності до ансамблевої взаємодії та здатності до творчої комунікації. У сучасній педагогічній практиці концертмейстер дедалі більше розглядається не лише як виконавець, а як універсальний музикант, здатний ефективно функціонувати у різних сферах мистецької діяльності.

Перспективним напрямом розвитку концертмейстерської освіти є впровадження практикоорієнтованих форм навчання. У сучасних умовах особливо важливим стає поєднання академічної підготовки з активною творчою практикою студентів. Участь у концертних проєктах, майстер-класах, міжнародних конкурсах, міжкафедральних творчих лабораторіях та ансамблевих формах виконавства створює умови для формування професійної мобільності та розвитку сценічного досвіду майбутніх концертмейстерів.

Важливим чинником модернізації освіти є також активне використання цифрових технологій у процесі професійної підготовки. Сучасний освітній простір уже неможливо уявити без електронних нотних бібліотек, мультимедійних платформ, онлайн-курсів, цифрових засобів комунікації та аудіовізуальних ресурсів.³⁰ Інтеграція цифрових технологій у систему концертмейстерської освіти дозволяє розширити можливості навчального процесу, активізувати самостійну роботу студентів та забезпечити доступ до міжнародного мистецького контексту.

Разом із тим цифровізація не повинна замінювати традиційні форми ансамблевої взаємодії, які залишаються основою концертмейстерського мистецтва. Перспективною видається модель гармонійного поєднання

²⁹ Тітова О., Суботницький І., Черній В. Особливості концертмейстерської діяльності на уроках фахової підготовки студентів. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 5. С. 240.

³⁰ Дудай М. Інтеграція цифрових технологій у професійну підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 3 (1). С. 87.

класичних педагогічних принципів із сучасними технологічними ресурсами. Саме баланс між академічною виконавською традицією та інноваційними освітніми підходами здатний забезпечити ефективність сучасної професійної підготовки.

Однією з характерних тенденцій сучасного мистецького простору є розширення професійних функцій концертмейстера. У сучасній музичній практиці піаніст-концертмейстер дедалі частіше виконує не лише акомпаніаторську, а й педагогічну, організаційну, комунікативну та творчо-координаційну функції. Участь у міждисциплінарних мистецьких проєктах, театральних постановках, мультимедійних перформансах, освітніх програмах та культурних ініціативах формує нову модель професійної діяльності концертмейстера.³¹

Сучасний концертмейстер повинен бути здатним працювати у різних форматах мистецької комунікації, адаптуватися до нових виконавських умов та активно взаємодіяти з представниками різних видів мистецтва. У зв'язку з цим особливого значення набуває розвиток комунікативної культури, проєктного мислення, організаційних навичок та здатності до міжкультурної взаємодії. Таким чином, професійна діяльність концертмейстера поступово виходить за межі традиційного ансамблевого виконавства та набуває ознак багатофункціональної мистецької практики.

Перспективи розвитку концертмейстерської освіти тісно пов'язані з інтеграцією у міжнародний освітній простір. Процеси глобалізації та академічної мобільності сприяють активному обміну педагогічним досвідом, методичними підходами та виконавськими традиціями між різними країнами. Участь студентів і викладачів у міжнародних програмах, творчих стажуваннях, фестивалях, конференціях та конкурсах створює сприятливі умови для професійного зростання та розширення художнього світогляду музикантів.

Міжнародний освітній контекст стимулює також переосмислення змісту професійної підготовки концертмейстерів відповідно до європейських освітніх стандартів. Сучасні мистецькі програми дедалі більше орієнтуються на компетентнісний підхід, міждисциплінарність, практичну спрямованість навчання та розвиток творчої індивідуальності студента. У цьому контексті особливо важливим стає збереження національних виконавських традицій у поєднанні з відкритістю до міжнародного культурного діалогу.

³¹ Переверзева О. В. Поліфункціональність професійних компетенцій концертмейстера як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2019. № 3 (170). С. 162.

Для української мистецької освіти інтеграція у міжнародний простір є не лише освітнім, а й культурним завданням. Українська фортепіанна та концертмейстерська школа має потужний виконавський і педагогічний потенціал, що може бути активно репрезентований у світовому мистецькому середовищі. Водночас міжнародна співпраця створює можливості для оновлення методик навчання, розширення професійних контактів та залучення сучасних освітніх практик до системи вітчизняної мистецької освіти.

Важливою перспективою розвитку концертмейстерської підготовки є посилення міждисциплінарного характеру освіти. Сучасне мистецтво дедалі частіше функціонує у просторі синтезу різних художніх форм, тому професійна діяльність музиканта потребує ширшого спектра знань і навичок.³² Концертмейстерська освіта повинна інтегрувати елементи музичної педагогіки, психології творчості, сценічної комунікації, менеджменту мистецьких проєктів, цифрових технологій та культурологічних дисциплін.

Міждисциплінарна підготовка сприяє формуванню цілісного професійного мислення музиканта, розвитку його творчої гнучкості та здатності працювати у різних мистецьких контекстах. Особливо важливою така інтеграція є для сучасного концертмейстера, діяльність якого передбачає постійну взаємодію з вокалістами, диригентами, інструменталістами, хореографами та представниками інших видів мистецтва.

Таким чином, перспективи розвитку концертмейстерської освіти визначаються необхідністю модернізації професійної підготовки відповідно до сучасних культурних і технологічних викликів. Оновлення методик навчання, впровадження інноваційних освітніх підходів, розширення професійних функцій концертмейстера, інтеграція у міжнародний освітній простір та посилення міждисциплінарної складової освіти формують нову модель підготовки піаніста-концертмейстера – професійно мобільного, творчо активного та здатного ефективно функціонувати у сучасному мистецькому середовищі.

ВИСНОВКИ

Сучасне концертмейстерське мистецтво є складним багатокомпонентним феноменом, що поєднує виконавські, педагогічні, комунікативні та художньо-інтерпретаційні аспекти професійної музичної

³² Цюлюпа Н., Даюк Ж., Левківська В. Практичні аспекти виконавської підготовки студентів у концертмейстерському класі. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 218.

діяльності. У процесі історичного розвитку концертмейстерство поступово трансформувалося від допоміжної форми акомпанементу до самостійного напрямку музично-виконавської практики, який має власну художню специфіку, систему професійних компетентностей та особливе місце у структурі сучасної мистецької освіти. У сучасному музичному просторі діяльність концертмейстера вже не обмежується технічним супроводом соліста, а постає як форма творчої співпраці, заснована на ансамблевій взаємодії, художньому діалозі та спільному формуванні інтерпретаційної концепції музичного твору.

Дослідження феномену фортепіанної школи дозволяє стверджувати, що саме вона є фундаментом формування концертмейстерської майстерності.³³ У межах фортепіанної підготовки закладаються основи виконавської культури, ансамблевого мислення, художньої чутливості та професійної мобільності музиканта. Українська фортепіанна школа, сформована під впливом європейських виконавських традицій, виробила власну систему художньо-естетичних цінностей, у якій важливе місце посідають інтонаційна виразність, темброва культура, емоційна глибина виконавства та ансамблеве мислення. Саме ці якості становлять основу професійної діяльності сучасного концертмейстера.

У процесі дослідження було з'ясовано, що концертмейстерство є синтетичним видом музичної діяльності, який інтегрує різні форми професійної підготовки та художньої практики. Специфіка роботи концертмейстера полягає у поєднанні виконавської майстерності, педагогічної взаємодії, психологічної адаптивності та комунікативної культури. Художньо-інтерпретаційна природа концертмейстерського мистецтва виявляється у постійному процесі ансамблевої взаємодії, де музичний результат формується через співтворчість виконавців. У цьому контексті особливого значення набувають навички художньої комунікації, професійної емпатії, невербальної взаємодії та здатності до миттєвого реагування на зміну виконавської ситуації.

Важливим аспектом сучасного концертмейстерського мистецтва є його поліфункціональність.³⁴ Піаніст-концертмейстер працює у вокальному, інструментальному, хоровому класах, бере участь у камерно-ансамблевому виконавстві, педагогічній діяльності, мистецьких проєктах та культурно-освітніх ініціативах. Така багатовекторність професії визначає необхідність

³³ Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. С. 130.

³⁴ Переверзева О. В. Поліфункціональність професійних компетенцій концертмейстера як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2019. № 3 (170). С. 160.

формування широкого спектра професійних компетентностей, серед яких особливе місце посідають читання з аркуша, транспонування, редукція партитур, імпровізаційність, швидке освоєння репертуару та здатність працювати в умовах високого психологічного й емоційного навантаження.

Проведений аналіз сучасної системи мистецької освіти засвідчив, що концертмейстерська підготовка потребує подальшого вдосконалення відповідно до нових культурних та освітніх викликів.³⁵ Традиційна модель навчання, орієнтована переважно на сольне виконавство, вже не повною мірою відповідає сучасним вимогам професійної діяльності музиканта. Сучасний концертмейстер повинен бути не лише висококваліфікованим піаністом, а й універсальним фахівцем, здатним до міждисциплінарної взаємодії, творчої адаптації та ефективної комунікації у різних мистецьких середовищах.

Особливого значення у сучасному освітньому просторі набуває компетентнісний підхід, що передбачає формування цілісної системи професійних умінь, творчої самостійності та практичної готовності до виконавської діяльності. Концертмейстерська освіта повинна орієнтуватися не лише на розвиток технічної майстерності, а й на формування ансамблевого мислення, комунікативної культури, психологічної стійкості та художньої мобільності музиканта. У зв'язку з цим особливо актуальними стають практикоорієнтовані форми навчання, інтеграція виконавської та педагогічної підготовки, а також посилення міждисциплінарного характеру мистецької освіти.

Суттєвий вплив на розвиток сучасної концертмейстерської підготовки мають процеси цифровізації та трансформації освітнього середовища. Дистанційне навчання, онлайн-формати ансамблевої взаємодії, використання цифрових платформ і мультимедійних ресурсів зумовлюють необхідність розширення професійних компетентностей музиканта та формування цифрової грамотності як важливої складової сучасної мистецької освіти. Водночас цифрові технології не можуть повністю замінити традиційні форми живої ансамблевої комунікації, що залишаються основою концертмейстерського мистецтва. Саме тому перспективним напрямом розвитку концертмейстерської освіти є поєднання академічних виконавських традицій із сучасними технологічними можливостями.

Перспективи розвитку концертмейстерської підготовки пов'язані також із інтеграцією у міжнародний мистецько-освітній простір, оновленням методичних підходів та розширенням професійних функцій концертмейстера. Сучасний музикант повинен бути готовим

³⁵ Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Vol. 1, No. 3. P. 66.

до роботи у різних форматах мистецької діяльності, брати участь у міждисциплінарних проєктах, володіти навичками творчої комунікації та ефективно функціонувати в умовах глобалізованого культурного середовища.³⁶

Отже, концертмейстерське мистецтво у сучасному культурному просторі постає як важлива складова фортепіанної школи та невід'ємний елемент професійної музичної освіти. Його специфіка визначається синтетичним характером діяльності, що поєднує виконавську, педагогічну, психологічну та комунікативну складові. Сучасні тенденції розвитку мистецької освіти зумовлюють необхідність модернізації системи концертмейстерської підготовки відповідно до нових професійних і технологічних викликів, що є важливою умовою формування конкурентоспроможного, творчого мобільного та професійно універсального музиканта XXI століття.

АНОТАЦІЯ

У розділі монографії досліджено концертмейстерське мистецтво як важливу складову сучасної фортепіанної школи та професійної музичної освіти. Розкрито феномен фортепіанної школи як основи формування виконавської культури, ансамблевого мислення та професійної мобільності піаніста-концертмейстера. Проаналізовано історичну еволюцію концертмейстерської діяльності та її трансформацію від допоміжної форми акомпанементу до самостійного напрямку музично-виконавської практики.

Особливу увагу приділено художньо-інтерпретаційним засадам концертмейстерського мистецтва, специфіці ансамблевої взаємодії, психології сценічної комунікації та ролі концертмейстера у процесі формування цілісної виконавської концепції музичного твору. Визначено основні професійні компетентності сучасного піаніста-концертмейстера, серед яких читання з аркуша, транспонування, редукція партитур, імпровізаційність, навички ансамблевої взаємодії та здатність до творчої адаптації у різних виконавських ситуаціях.

У роботі проаналізовано сучасний стан концертмейстерської підготовки у системі мистецької освіти, окреслено значення компетентнісного підходу, міждисциплінарності та практикоорієнтованого навчання у формуванні професійно мобільного музиканта. Розглянуто вплив цифровізації освітнього середовища, дистанційного та змішаного навчання на трансформацію концертмейстерської освіти, а також визначено перспективи її розвитку в умовах сучасного культурного простору.

³⁶ Лузан О. В., Самолюк В. М. Специфіка роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання. *Імідж сучасного педагога*. 2023. № 6 (195). С. 93.

Обґрунтовано необхідність модернізації системи професійної підготовки концертмейстерів відповідно до актуальних мистецьких, освітніх і технологічних викликів ХХІ століття. Доведено, що сучасне концертмейстерське мистецтво є синтетичним видом музичної діяльності, який поєднує виконавську, педагогічну, комунікативну та художньо-інтерпретаційну складові й відіграє важливу роль у розвитку сучасної музичної освіти.

Література

1. Алтухов В., Іванов В., Михайлюченко О. Проблемні царини діяльності піаніста-концертмейстера у сучасному часопросторі культури. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 2. С. 3–9. DOI: 10.32782/facs-2025-2-1.
2. Андрійчук-Кузменко Р. Методична робота в класі фортепіано. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VII школа методичного досвіду)* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 21–22 листоп. 2018 р. Вінниця : ФОП Корзун Д. Ю., 2018. С. 298–300.
3. Білова Н. К. Ансамблеве музикування як полісуб'єктний простір розвитку творчого мислення майбутніх викладачів у системі фортепіанної підготовки. *Українська музика*. 2026. № 2 (57). С. 15–23.
4. Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Vol. 1, No. 3. Р. 64–69. DOI: 10.46299/j.isjel.20220103.6.
5. Боршуляк А., Лаврентьєва Н. Проблеми та особливості роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2021. № 31. С. 186–196. DOI: 10.32626/2309-9763.2021-31-186-196.
6. Гуральник Н. П. *Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти* : монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. 460 с.
7. Демидова М. Г. Ансамблева та концертмейстерська взаємодія як основа розвитку музиканта. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2026. Вип. 2 (13). С. 166–170. DOI: 10.24195/artstudies.2026-2.25.
8. Дудай М. Інтеграція цифрових технологій у професійну підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 3 (1). С. 83–92. DOI: 10.32782/facs-2025-3-1-13.
9. Журавльова Н. І. Концертмейстерська інтуїція: до сутності поняття. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 1. С. 26–31. DOI: 10.32782/facs-2023-1-4.

10. Калашникова А. Тезаурус концертмейстера: системний підхід. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1. С. 35–39. DOI: 10.32782/art/2024.1.7.

11. Лузан О. В., Самолук В. М. Специфіка роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання. *Імідж сучасного педагога*. 2023. № 6 (195). С. 92–95. DOI: 10.33272/2522-9729-2020-6(195)-92-95.

12. Маліновський Б. Цифрова компетентність майбутнього концертмейстера-піаніста в умовах дистанційного навчання: сутнісний аналіз поняття. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2023. № 8. С. 24–29. DOI: 10.28925/2518-766X.2023.84.

13. Молчанова Т. Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. № 47. С. 67–73. DOI: 10.31866/2410-1176.47.2022.269566.

14. Молчанова Т. Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. № 48. С. 71–78. DOI: 10.31866/2410-1176.48.2023.282451.

15. Нікітська Є. С., Савченко Г. С. Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 70. С. 7–26.

16. Ніколенко О. О. Значення фортепіанно-виконавської підготовки в середовищі вищої мистецької освіти для подальшої концертмейстерської діяльності. *Магістерські студії. Альманах / редкол.: Д. С. Мальчикова, Т. С. Корнішева*. Херсон ; Івано-Франківськ : ХДУ, 2023. Вип. 23. С. 383–387.

17. Оболенська М. Антиципація в концертній практиці піаніста-концертмейстера в контексті емоційного інтелекту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 264–268.

18. Оболенська М. Внутрішній діалог як форма інтерпретації: партитурне мислення піаніста в Сонаті для віолончелі та фортепіано, ор. 36 Едварда Гріга. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2025. Т. 8, № 2. С. 150–165. DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346278.

19. Оболенська М. Стратегії формування інтерактивної ансамблевої взаємодії для ефективної роботи піаніста-концертмейстера. *Українська музика*. 2025. № 1 (52). С. 52–58. DOI: 10.32782/2224-0926-2025-1-52-8.

20. Переверзева О. В. Поліфункціональність професійних компетенцій концертмейстера як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2019. № 3 (170). С. 158–164. DOI: 10.24919/2308-4634.2019.166385.

21. Переверзева О. В. Психологічні та творчі аспекти роботи концертмейстера у системі музично-педагогічної освіти. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. 2019. № 2. С. 112–116.

22. Пірус В. С., Пірус В. В. Комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера і вокаліста: навчальні та виконавські практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 443–449.

23. Стребкова Д. О., Науменко І. О. Підготовка сучасного піаніста-концертмейстера в умовах соціокультурних трансформацій. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання*. 2021. № 60. С. 123–131.

24. Тітова О., Суботницький І., Черній В. Особливості концертмейстерської діяльності на уроках фахової підготовки студентів. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 5. С. 237–243. DOI: 10.32782/facs-2025-5-30.

25. Цюлюпа Н., Даяк Ж., Левківська В. Практичні аспекти виконавської підготовки студентів у концертмейстерському класі. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 1. С. 215–220. DOI: 10.32782/facs-2025-1-31.

26. Черняк Є., Міщенко С. Специфічні особливості прояву виконавської майстерності концертмейстера-піаніста в процесі ансамблевого музикування. *Молодь і ринок*. 2021. № 3 (189). С. 59–66. DOI: 10.24919/2308-4634.2021.234135.

Information about the author:

Nazarchuk Khrystyna Anatoliivna,

Assistant at the Department of Musicology and Choral Art

Ivan Franko National University of Lviv

18, Valova Str., Lviv, 79007, Ukraine

РОЛЬ МИСТЕЦТВА У ПОВСЯКДЕННОМУ ЖИТТІ УКРАЇНСЬКИХ МІСТЯН У 1917-1920 РР.

Попов В. Ж.

ВСТУП

Національно-демократична революція 1917-1920 рр. в Україні сприяла пробудженню творчого потенціалу суспільства, зростанню прагнення до користування досягненнями культури, створила необхідні духовні та матеріальні умови для загального підйому культурного рівня громадян країни. Одночасно в умовах таких характерних для громадянської війни явищ, як хаос, анархія та дефіцит найнеобхідніших продуктів, розвиток культури лише зрідка фінансувався за залишковим принципом, а частіше взагалі випадав з кола зору офіційної влади.

Суттєвою властивістю повсякденного життя в умовах економічної та політичної кризи було таке явище, як соціальна інерція, яка виглядала як намагання суспільних груп та окремих громадян зберігати звичні форми взаємодії у ситуації, що стрімко змінювалася. З одного боку, митці зберігали можливість, певним чином обмежену, заробляти свій хліб, як і раніше, пропонуючи послуги за фахом. З іншого боку, пересічні городяни цікавилися їх творчістю, як і в попередні часи, намагаючись відновити відчуття минулої стабільності.

Інерція додатково підкріплювалася соціальною автономією, тобто певним ступенем самостійності окремих структур повсякденності, які реалізовували свої функції незалежно від влади. В сфері мистецтва розвиток та функціонування різних установ залежали від окремих індивідів, які через низку мотивів продовжували займатися творчою діяльністю.

Автономність сфери мистецтва підкріплювалася, по-перше, переважною аполітичністю окремих митців, які йшли на службу до будь-якої влади, і по-друге, функціонуванням культурних установ навіть в умовах перехідного періоду між різними владами. Характерним було прагнення окремих представників інтелігенції зберегти культурні звички. Це явище також було чинником, який сприяв виживанню. Спроби зберегти колишній спосіб життя були, по-перше, засобом психологічного захисту в умовах агресивного зовнішнього середовища, по-друге, способом збереження ідентичності, надання значення, іноді штучного, загалом малоістотним подіям.

В цілому особливістю функціонування культурних інститутів в цей період були або ініціатива громадськості, або почин окремих осіб.

Специфічність професійної діяльності в мистецькій сфері та користування її здобутками полягала у впливі багатьох супутніх чинників, серед яких вирішальну роль грали загальне соціально-економічне становище в країні, ступінь задоволення первинних потреб громадян в кожний проміжок часу, матеріальні можливості митців та споживачів їх послуг тощо.

1. Театр

Одним з головних осередків культури у 1917-1920 рр., не зважаючи на часту зміну влади і пов'язані з цим соціальні потрясіння, залишався театр. Театральне мистецтво вважалося елітарним, і постанови традиційно відвідували привілейовані верстви населення – службовці, студенти, інтелігенція. Серед робітників театр користувався меншою популярністю, ніж, скажімо, кіно. Проте, робітники великих підприємств теж зустрічалися серед театральних глядачів.

Осучаснення театру, його наближення до національної культури прискорилося у зв'язку з початком національно-демократичної революції. Театральні діячі виявилися найбільш активними, вони вже 12 березня 1917 р. скликали в Києві збори театральної громадськості, на початку квітня заснували товариство «Вільне мистецтво», 24 квітня – Комітет українського національного театру¹.

Діяли різного роду мистецькі товариства, як новостворені, так і ті, що існували раніше. Мистецьке життя в провінції зосередилось навколо «Просвіт» – масових громадських установ клубного типу. «Просвіти» стали осередками українського руху на місцях. Вони мали свої театральні трупи, хорові колективи, оркестри, видавництва, бібліотеки².

«Мистецьке відродження розпочиналося з театру, як найбільш затребуваної в атмосфері революції галузі мистецтва, і мало ланцюгову реакцію щодо інших галузей культури»³.

30 листопада 1917 р. в Одесі було засновано «Українське художнє товариство імені М. Заньковецької». До кінця квітня 1918 р. воно організувало кілька вечірок: на честь ювілею М. Заньковецької у приміщенні Одеської міської художньої школи, роковин Т. Шевченка у консерваторії, взяло участь у загальноукраїнському святі одеської громади на честь Т. Шевченка. У липні 1918 р. в Одесі було відкрито «Українську театральну студію», директором якої став В. Лазурський. Після чергової появи в Одесі

1 Осташко Т.С. З історії літературно-мистецького життя в Україні за часів Центральної Ради. *Український історичний журнал*. 1998. № 3. С. 24, 38.

2 Романько І.І. Театральна справа в Україні під час влади національних урядів (1917-1920 рр.). К.: Інститут історії України, 1999. С. 5, 6.

3 Осташко Т.С. З історії літературно-мистецького життя... С. 10.

більшовиків влітку 1919 р. за сприяння голови нар образу А. Миколоюка студію було знову відкрито у гімназії Л. Ковальчука⁴.

У 1918 р., в період правління Центральної Ради та гетьмана Скоропадського, коли в Києві перебували німецькі війська, городяни мали нагоду більш ґрунтовно знайомитися з мистецтвом Німеччини. У Києві відкрився німецький театр, проходили гастролі німецьких акторів та музикантів, виконувалися твори німецьких авторів. Німецькі глядачі із задоволенням відвідували вистави в російських театрах⁵. Нажаль, далеко не завжди перегляд цих вистав завершувався благополучно. Замітка в газеті повідомляла, що німецький військовий під час перебування в глядацькій залі був обікрадений.

Фінський посол в Україні Г. Гуммерус згадував про те, що «місто пропонувало достойні розваги». За його свідченням, в Києві «працювали як українські, так і російські театри», відомі актори часто давали концерти. «Інтелектуальне життя пульсувало, як у лихоманці, особливо в націоналістичних колах. Виходило чимало газет російською та українською мовами. Відкривалися щораз нові навчальні заклади»⁶.

Своїми виступами радували глядачів артисти, що прибули з Радянської Росії, рятуючись від більшовицької влади. Так, у цей період в Україні виступали естрадні куплетисти С. Сокольський і П. Троїцький, співаки В. Паніна і Л. Утьосов, працювала акторка В. Холодна⁷. Велику роль в умовах викликаного революційними подіями хаосу відігравала особиста ініціатива антрепренерів, які організовували гастролі, забезпечували інформування публіки та умови для виступів. У травні 1918 р. у Харкові антрепренер Я.Я. Калнинь орендував театральну будівлю, щоб створити «зразкову драматичну трупу» з кращих місцевих, петербурзьких та московських артистів⁸. Серед запрошених антрепренером артистів були В.В. Барановська, В. О. Блюменталь-Тамарін, М.М. Тарханов, М.М. і В.М. Петіпа⁹. Однією із значних подій театального життя Харкова стала постановка драми «Отець Сергій», де головну роль зіграв відомий тоді актор І. Мозжухін¹⁰.

4 Чорноморська хвиля Української революції. Провідники національного руху в Одесі у 1917-1920 рр. Відп. ред. В.М. Хмарський. Одеса: ТЕС, 2011. С. 411-413.

5 Південний край (Харків). № 18. 30 квітня 1918 р.

6 Гуммерус Г. Україна в переломні часи. Шість місяців на чолі посольства у Києві. К.: ВПЦ «Київ. ун-т», 2004. С. 58.

7 Романько І.І. Театральна справа в Україні... – С. 20.

8 Листування про незаконні дії власника «Малого театру» В.І. Пашенка. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАГОВУ)*. Ф. 1216. Оп. 1. Спр. 30, арк. 3.

9 Там само, арк. 32зв.

10 Маленький фейлетон. *Південний край*. № 116. 5 вересня 1918 р.

Повні збори забезпечували українські вистави. У квітні 1918 р. український Національний театр запропонував глядачам виставу «Маруся Богуславка»¹¹. З тієї ж драми Старицького почалися гастролі української трупи Л. Р. Сабініна в Харкові в залі театру «Тіволі». Постановка декілька вечорів поспіль проходила при повному аншлагу¹².

Правила антрепризи дозволяли акторам працювати у декількох місцях. Товариство взаємодопомоги колишнім офіцерам зорганізувало вечір, програма якого була складена з творів Пушкіна. Відвідувачі спочатку вислухали лекцію про творчість поета, а потім подивилися постановки декількох його творів. Сцени з «Моцарта і Сальєрі», «Бориса Годунова», «Кам'яного гостя» і «Скупого лицаря» поставив режисер міського театру І.Ф. Шмідт, ролі виконували В.О. Блюменталь-Тамарін, М.М. Тарханов, Н.В. Голубєва¹³.

Зберігалася така театральна традиція, як бенефіс. Зокрема, величезним успіхом супроводжувався бенефіс артиста Д.Л. Данильського¹⁴.

Театри працювали і в Катеринославі, Одесі¹⁵, Полтаві та інших містах. Щоправда, полтавчани, як і мешканці інших невеликих міст, зіткнулися з високими цінами на квитки. Це була вимушена міра, бо інакше антрепренери не могли забезпечити рентабельність гастролей. Так чи інакше, але на гастролях в Полтаві співачки Ізи Кремер квиток до театральної ложі коштував 72 карбованця. На гастролях артиста Кузнецова ціни у 13 та 14 ряд складали 12 карбованців. «Навіть у наш час спекулятивних цін це нечувано, – обурювався кореспондент місцевої газети, – навіть у Києві тепер таких цін немає»¹⁶.

Театри та актори стикалися з тими ж самими проблемами, що пересічні громадяни. Періодично під час вистав вимикалася електрика¹⁷. У харківському театрі при користуванні свічками під час виконання сцени листа Тетяни у «Свгенії Онєгіні» зажевріла завіса; пожежник обдав струменем води співачку, проте, вона героїчно доспівала арію до кінця¹⁸, через перебої у роботі громадського транспорту не всі охочі могли відвідати вистави. У зв'язку з цим робітники, наприклад, харківського паровозобудівного заводу вимагали подовжити час трамвайного руху після восьмої години вечора, оскільки хотіли брати участь у «загальному культурному житті міста». Окрім того, вони вирішили звернутися до

11 Рух. № 2. 16 квітня 1918 р.

12 Переломлення (дорожні ескізи). *Південний край*. № 20. 9 травня 1918 р.

13 Південний край. № 22. 11 травня 1918 р.

14 Південний край. № 18. 30 квітня 1918 р.

15 Листи з Одеси. *Південна зоря (Катеринослав)*. № 2. 10 травня 1918 р.

16 Про ціни у міському театрі. *Полтавські новини*. № 37. 18 червня 1918 р.

17 Вегнер А.Ю. Розвал. *Південний край*. № 151. 20 жовтня 1918 р.

18 Музичні нотатки. *Південний край*. № 38. 30 травня 1918 р.

робітників інших заводів «за підтримкою порушуваного ними перед міським самоврядуванням клопотання»¹⁹.

Городяни прагнули відпочинку, хотіли відволіктися від жахливих реалій своєї повсякденності. Щоб задовольнити цю потребу, серед театральних колективів багато хто працював у розважальній манері, розвивав естрадний або пародійний напрям у мистецтві. Разом з драматичними постановками великою популярністю продовжувала користуватися оперета. Так, аншлагу у Харкові отримала оперета «Три мушкетери», яку відомий у місті актор Д.Л. Данільський обрав для свого другого бенефісу. Театральний критик, який відвідав постанову, вирішив, що про цей вибір можна лише пошкодувати. Він вважав музику «мало цікавою», а сюжет – застарілим. Потрібна була певна сміливість, щоб проголосити «застарілим» сюжет «Трьох мушкетерів»! Тим не менш автор намагався посилити критичний ефект: «Публіка, що переповнила театр, без особливого задоволення «проковтнула» «Трьох мушкетерів». Їх досить смішно зобразили пп. Дашковський, Серов та Богуславський. Жіночий персонал виявився слабшим». На жаль, журналіст не вказав, яку роль виконував бенефіціант – можливо, кардинала Ришельє? І останнім цвяхом у труну спектаклю став висновок, що оперета була поставлена «пристойно, але не більше». Треба все ж таки віддати належне авторові, який, не зважаючи на критичне ставлення до вистави, був змушений визнати, що «п. Данільський, звичайно, мав у публіки величезний успіх».²⁰

Наступ військ Директорії на Київ у грудні 1918 р. додав певного сум'яття до діяльності театрів. У тих театрах, де здійснювався попередній продаж квитків, публіка вимушено продовжувала відвідувати вистави, бо гроші вже були витрачені, а повернення їх не передбачалося. Деякі театри здійснювали свої постановки тільки вранці, інші взагалі скасовували спектаклі. 13 грудня 1918 р. у зв'язку з тривожними чутками, що поширювалися в місті, більшість театрів вирішила скасувати призначені вистави. Проте вечірній випуск «Останніх новин» закликав читачів зберігати спокій та підтримувати безпеку при входженні військ Директорії до Києва. Тому було вирішено вечірніх спектаклів не відміняти. Вони відбулися, при невеликій, щоправда, кількості глядачів. Наступного дня, не дивлячись на «вкрай тривожний» настрій у місті, та на спорожнілі вулиці, відбулася вистава в оперному театрі. Давали «Тоску» у звичайному складі виконавців, і хоча вистава почалася на півтори години пізніше від зазначеного часу, глядачі були. У театрі «Соловцов» до початку вистави зібралися всі артисти та співробітники. Але не з'явилися робітники

19 До відновлення нічного трамвайного руху. *Південний край*. № 76. 17 липня 1918 р.

20 *Південний край*. № 18. 30 квітня 1918 р.

для установки декорацій. Зібралася у незначній кількості й публіка, і була навіть впущена до глядацької зали, та коли з'ясувалося, що робітники до театру не прибудуть, вирішено було виставу перенести на ранок наступного дня. 15 грудня вона все ж відбулася, але публіки було дуже мало. Решта театрів та кінематографів спектаклі та кіносеанси 14 грудня все ж таки скасували, але вже 15 грудня всі театри продовжили звичайну роботу²¹.

На початку нового 1919 року Київ покинув театр-кабаре «Летюча миша». Міські театри цінували цей театр за «жаринки справжнього гумору, веселощів та тихого смутку», за те, що його виступи дозволяли вийти «на мить із сірих буднів у світ справжньої нескороминущої краси»²². Репортер вважав «Летючу мишу» «родоначальником всіх театрів-кабаре», і дякував за психологічне розвантаження «у хвилини туги і розпачу».

У той же час театр-кабаре «Підвал Кривого Джиммі» демонстрував у новорічні дні звітну програму, яка залишала «дуже приємне враження», і публіки, «не дивлячись на облоговий стан», було дуже багато. У «Підвалі Кривого Джиммі» «надзвичайно урочисто, галасливо та весело пройшла зустріч Нового року. Незважаючи на те, що рух вулицями дозволявся лише до першої години ночі, публіка, що заповнила підвал, веселилася до глибокої ночі. Це було майже єдине цікаве місце із «видовищами», де відбувалася зустріч нового року. Літературно-артистичний клуб порушив традиції і звичайної зустрічі нового року там не було»²³.

Встановлення в Україні радянської влади було пов'язано із загостренням військової обстановки, та приводило до тимчасових обмежень у роботі театрів та кінематографа, причому час припинення роботи закладів культури варіювався достатньо широко. Ще 22 лютого 1918 р. ЦВК Рад України, оголосивши Київ на облоговому становищі, вимагав закрити всі театри о дев'ятій годині вечора²⁴. У січні 1919 р., за три дні після вступу червоних до Харкова, культурно-освітньому відділу Центрального агітаційно-освітнього управління Тимчасового робітничо-селянського уряду України довелося звернутися до коменданта Харкова з проханням про дозвіл пересуватися вулицями після одинадцятої години вечора акторам харківських театрів, оскільки їм «доводиться іноді йти пізніше встановленої години з театру»²⁵. Командування Другої Української радянської дивізії в Полтаві наказало

21 Порядок в місті. *Останні новини (Київ)*. 2 (15) грудня 1918 р.

22 Хроника. *Театрал (Київ)*. № 2. 3-4 січня 1919 р.

23 Хроника. *Театрал (Київ)*. № 2. 3-4 січня 1919 р.

24 Громадянська війна в Україні. Том перший, книга перша. Під ред. проф. С.М. Королівського. К.: Наукова думка, 1967. С. 4.

25 Листування культурно-просвітницького відділу з відділом народної освіти ЦДАВОВУ. Ф. Р-2. Оп. 1. Спр. 433а, арк. 3.

закривати всі театри та кінематографи після восьмої години вечора²⁶. У Павлограді наказом начальника гарнізону Панченка пропонувалося відкрити всі кінематографи та театри, але, оскільки місто тим же наказом оголошувалося на військовому становищі, ходіння містом дозволялося тільки до десятої години вечора²⁷. У 1920 р. наказ Старобільського ВРК також оголошував місто та його повіт на військовому становищі й дозволяв переміщення громадян вулицями тільки до 22 години. Проте функціонування театрів, кінематографа та «інших розважальних місць» допускалося до 23-ї години, чого в попередні роки взагалі не передбачалося. При цьому відвідувачі, що виходили з цих установ, повинні були мати на руках квитки для пред'явлення патрулям²⁸.

При більшовиках зберігалася антреприза, завдяки якій вдавалося заробити на прожиток акторам труп, що розпалися. Вони були готові виступати у найвіддаленіших кутках країни, добираючись до місць виступів на свій страх та ризик. Наприклад, у лютому 1919 р. актори товариства драми Березняков, Неїзбієнко та Марущенко звернулися до нікопольського ревкому з проханням звільнити їх від платні за проживання у готелі, до виїзду з Нікополя у Долгінцево, де вони збиралися дати декілька вистав²⁹. Їх прохання було задоволене, а один з акторів – Березняков – навіть отримав за два дні від ревкому черевики³⁰.

Артисти намагалися об'єднуватися, щоб легше виживати. Наприклад, 23 жовтня 1918 р. у Харкові відбулися організаційні збори артистичного клубу «Будинок артиста»³¹. При радах тут існувала Спілка «сцени та арен»³². У лютому 1919 р. у Нікополі вісім акторів, збираючись створювати «Товариство безробітних артистів», звернулися до ревкому з проханням надати театр «Експрес» на чотири дні без сплати за будівлю, щоб мати кошти для існування, і не бути на утриманні ревкому. Ревком ухвалив: «Дозволити, з оплатою тільки за освітлення»³³.

Без державної підтримки театрам у 1919 р. було вже не вижити, оскільки платоспроможна публіка або втекла, або поховалася, або втратила заощадження. Допомога театрам надавалася у вигляді пільг та субсидій.

26 Громадянська війна в Україні. Том перший, книга перша. С. 570.

27 Наказ військам Павлоградського гарнізону. *Комуніст (Павлоград)*. № 2. 21 січня 1919 р.

28 Накази повітового ВРК. *Державний архів Луганської області (ДАЛО)*. Ф. Р-1173. Оп. 1. Спр. 3, арк. 4.

29 Листування про поліпшення побуту трудящих. *Державний архів Дніпропетровської області (ДАДО)*. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 9, арк. 15.

30 Там само, арк. 126.

31 Південний край. № 157. 27 жовтня 1918 р.

32 Листування з органами місцевої радянської влади. *Державний архів Харківської області (ДАХО)*. Ф. 304. Оп. 1. Спр. 2265, арк. 94.

33 Листування про поліпшення побуту трудящих. *ДАДО*. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 9, арк. 32.

Стаціонарні театри користувалися підтримкою місцевих органів влади, актори за статусом прирівнювалися до радянських службовців. Під пильною увагою міського відділу народної освіти знаходився Нікопольський театр. Відділ освіти направив у серпні 1919 р. велику доповідну записку у військово-революційний комітет. У записці висловлювалася стурбованість матеріальним становищем акторів театру. Враховуючи складну ситуацію в країні, сума утримання трупи не повинна була перевищувати 20 тисяч карбованців на місяць, «з включенням сюди платні суфлеру та перукарю». У той же час на акторів мали розповсюджуватися надбавки на дорожнечу. Потім був приведений список з тринадцяти театральних акторів, зі стислою характеристикою кожного з них. Представник міського відділу освіти, який залишився невідомим для нащадків, надав акторам відверту та безкомпромісну оцінку, на підставі якої здійснювалася диференціація грошового утримання. Так, артистці Петіпа оклад планувалося підвищити, зважаючи на особливе значення її для трупи, у якій вона, на думку автора записки, займала перше місце. Артистка Петіпа до трьох тисяч карбованців, які вона отримувала раніше, отримала додатково ще 500 карбованців індексації. Достатньо суворою була резолюція на адресу актора Барановського. У зв'язку з «посередньою грою» Барановського, його нинішній оклад був визнаний «у достатній мірі задовільним». Барановській як одержував 2850 карбованців, так і залишився на цій ставці, не дивлячись навіть на те, що обіймав дві посади – актора та режисера. Оклади чотирьох з тринадцяти акторів пропонувалося зробити однаковими (по дві тисячі карбованців кожному), оскільки артисти ці, в більшій або меншій мірі, були «однакової цінності». Нарешті, артистці Хвалинській пропонувалося підвищити оклад з 1600 до 2200 карбованців «за завжди рівну та витриману гру»³⁴. Складалося враження, що співробітник відділу освіти був, або вважав себе, знавцем театального мистецтва.

Отримані надбавки слід було відпрацьовувати. Нікопольський відділ освіти, чудово розуміючи значення театального мистецтва для агітації та пропаганди, направив голові ВРК наступного службового листа: «На вистави кожного разу надаються червоноармійцям 100 пільгових квитків за ціною 2 карбованці 50 копійок». Театр мав бути доступним для широких кіл місцевого населення. «У місті зараз спостерігається скупчення біженських мас, яким би надзвичайно бажано надати можливість відвідувати театр». Голова ВРК відповів, що театр мав бути доступним «широким колам пролетаріату» як за вхідними цінами, так і за репертуаром³⁵. Ставлення провінційних рад до театру яскраво демонструє наступний документ, авторство якого належить

34 Листування з відділом народної освіти про його перетворення, про підвищення зарплати акторам. ДАДО. Ф. Р-4367. Оп. І. Спр. 38, арк. 11.

35 Там само, арк. 1, 1зв.

завідувачу підвідділу позашкільної освіти Нікополя – «Про приміщення для зимового театру». Звичайний канцелярський папірець сягає рівня політичної програми: «Мистецтво драматичне, як і всяке інше, слідує за життям на деякій відстані. Ми маємо тільки натяки художнього втілення пролетарського світогляду, нового світовідчуття. Поки ж завданням радянського театру є постановка якнайкращих п'єс з колишнього репертуару». Далі вказувалося, що передбачуване приміщення має служити, окрім театру, також проведенню кінематографічних сеансів та лекцій. Оцінка можливих варіантів давалася професійна: «Приміщення «Експресу» дуже старе та загрожує руйнуванням. Зал Трудового кооперативу є вкрай небезпечним у пожежному відношенні». І знову автор віддав належне революційному пафосу: «Всі установи відділу народної освіти повинні наближатися до типу палаців для істинних панів та творців життя, для трудових класів». Як висновок, пропонувалося використання для Народного театру колишнього складу, після відповідної перебудови³⁶.

Театри створювалися не тільки цивільними органами управління. Іноді їх організовувала військова влада, як, наприклад, у травні 1919 р. в Одесі. В умовах обмеженого часу та браку реквізиту театральні колективи обмежувалися постановкою так званих «живих картин». Їх теми відповідали політичному моменту. Так, бійці 2-ї української радянської дивізії у травні 1919 р. мали нагоду побачити живі картини «Праця та капітал», «Раніше і тепер», «Інтернаціонал», «Всі на боротьбу з буржуазією», «Братство трудящих». У складі військових частин знаходилися мобілізовані художники, для виготовлення декорацій³⁷. Про нормальне функціонування театрів піклувалися і махновці, коли займали міста. У жовтні 1919 р. наказом коменданта Бердянська всім бійцям народної армії ставилося в обов'язок платити за вхід до місцевих театрів³⁸.

Далеко не всі мешканці українських міст були задоволені театральними новаціями більшовиків. Одна з мешканок Києва у березні 1919 р. нарікала на відсутність розваг: «Театри та кінематографи націоналізовані, грають тенденційні п'єси і показують фільми, на яких досить тупо жартують дотепно над буржуазією». Поглиблення громадянського протистояння погіршувало ситуацію і в театральній справі. Прихід до України Добровольчої армії приніс нові труднощі для діяльності театрів, акторів, режисерів. Сам

36 Листування з відділом народної освіти про його перетворення, про підвищення зарплати акторам. ДАДО. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 38, арк. 14.

37 Громадянська війна в Україні. Том другий. Під ред. проф. С.М. Королівського. К.: Наукова думка, 1967. С. 23.

38 Чоп В. М., Лиман І.І. «Вольный Бердянск»: місто в період анархістського соціального експерименту. Запоріжжя: РА «Тандем У», 2007. С. 197.

режисер державних театрів В. Мейерхольд був вимушений покинути Ялту на рибальській парусній фелюзі. Він тікав від добровольців, які «безчинствували у перші дні свого приходу з тією відчайдушною та безглуздою лютю, яка народжується лише в каламутні епохи громадянських воєн». Генерал Май-Маєвський поставив можливість постановки театральних вистав та публічну демонстрацію кінематографічних картин в залежність від дозволу державної варти³⁹.

Специфікою епохи було розділення театрів на зимові та літні. При цьому зимові театри розташовувалися в стаціонарних будівлях, у яких могла мати потребу чергова влада. Тому за приміщення зимових театрів інколи доводилося боротися не на жарт. У Маріуполі восени 1919 р., при білогвардійцях, власник театру «Колізей» І. І. Уваров був вимушений відстоювати своє право власності перед військовою квартирно-реквізиційною комісією, стверджуючи, що для нього зимовий театр – єдине джерело доходу⁴⁰.

Іноді зимові театри використовувалися не просто як комора або адміністративна установа – в них розміщувалися шпиталі або біженці. У тому ж Маріуполі у листопаді 1919 р. міська квартирна комісія вирішувала питання про звільнення театру Солей, зайнятого біженцями. Було вирішено звільнити будівлю на самому початку зими. Про людей, яким було нікуди подітися, як завжди, ніхто не думав. При всіх труднощах, небезпеках, проблемах люди потребували театральних видовищ. Начальник Маріупольського гарнізону отримав прохання від ради старшин Зборів службовців в установах Маріупольського порту про повернення приміщення, зайнятого під військовий склад: «Тут ставилися любительські вистави»⁴¹. Прохання підкріплювалося наступним аргументом: «Публіці, що шукала розумного відпочинку, нема куди подітися»⁴².

В Одесі напередодні приходу більшовиків загострилася кримінальна обстановка. Городян грабували бандити, що переховувалися в покинутих каменоломнях. Але городяни все ж таки «вилазили вечорами зі своїх нетоплених квартир, йшли до клубів, до театрів». З поверненням більшовиків відновилася практика конфіскацій та реквізицій приватного майна. Театральні артисти теж зіткнулися з цією проблемою. Причому ставлення влади до майна артистів могло бути діаметрально протилежним навіть в одному місті – наприклад, у Бахмуті. У серпні 1920 р. до міського виконавчого комітету надійшла заява від члена профспілки робітників

39 Громадянська війна в Україні. Том другий. С. 276-277.

40 Протоколи засідань військової квартирно-реквізиційної комісії. *Донецький обласний державний архів (ДОДА)*. Ф. Р-2568. Оп. 1. Спр. 3, арк. 118.

41 Там само, арк. 21.

42 Там само, арк. 22.

мистецтва І. Лельганта зі скаргою на комісію з вилучення цінностей у населення. У нього в ході обшуку був конфіскований стінний годинник та дзеркало, яке, на думку заявника, «необхідно мені, як артисту, і моїй дружині-артистці». На заяву була накладена резолюція «відмовити»⁴³. Одночасно інший член бахмутського відділення профспілки робітників мистецтва артист І.Д. Гітельзон отримав від виконкому посвідчення в тому, що все театральне майно (костюми, плаття, взуття та інше), що знаходилося при ньому, необхідне йому «як знаряддя виробництва за родом його професії і не підлягає реквізиції»⁴⁴.

Тимчасово реквізувалися театральні будівлі. У січні 1920 р. Харківський губернський ревком розпорядився звільнити для проведення зборів приміщення Драматичного театру⁴⁵. У лютому того ж року розпорядження почало виконуватися. Ревком виділив дрова для жіночої конференції, яка планувалася саме в Драматичному театрі⁴⁶.

У країні відкривалися робітничі клуби та театри. Відомі артисти, «демонструючи свою солідарність з пролетаріатом», їздили по підприємствах, де з великим успіхом співали оперні арії та читали драматичні монологи. Відхід з денікінцями багатьох професійних акторів актуалізував створення народних театрів. Особливо активно в цю діяльність включалися робітничі колективи. У жовтні 1920 р. на Вознесенському руднику Донецького басейна відкрився народний будинок, у якому розмістилися театр та бібліотека. Щодня організовувалися вистави, квитки на які розподілялися серед робітників по цехах. За місяць було поставлено дві вистави – «Гнаний» та «Мачуха», а також проведений мітинг на тему «Поточний момент та допомога фронту»⁴⁷. Зберігали популярність пересувні театри, що використовували як декорації доладні ширми з оригінальними малюнками⁴⁸.

2. Інші види мистецтва

Однією з найбільш розповсюджених форм проведення вільного часу було таке демократичне мистецтво, як кінематограф. Кореспондент харківської газети «Відродження» із захопленням ділився з читачами своїми враженнями від відвідування електричного театру «Радіо»:

43 Матеріали комісії по вилученню коштовностей у населення. *ДОДА.* Ф. Р-1527. Оп. 2. Спр. 15, арк. 3.

44 Там само, арк. 309.

45 Листування з відділами губернського ревкому. *ДАХО.* Ф. Р-202. Оп. 2. Спр. 3с, арк. 41.

46 Там само. Оп. 1. Спр. 19, арк. 89.

47 Копії ухвал, положень, наказів, записів розмов. *ЦДАГО.* Ф. 57. Оп. 2. Спр. 444, арк. 50.

48 Громадянська війна в Україні. Том третій. Під ред. М.К. Колесника. К.: Наукова думка, 1967. С. 38.

«Великий німий продовжує панувати над суспільною увагою. Щоденні хвости, що відмирають навіть біля хлібних крамниць, свої завсідники, свої поціновувачі доказово свідчать про все зростаючу привабливу силу екрану. На жаль, якісна та кількісна бідність ринку фільмів не дозволяє підходити до постановок із суворими вимогами. Прекрасне приміщення, літнє фойє-сад із чистенькими столиками та буфетом приносять справжнє задоволення відвідувачам театру «Радіо»⁴⁹.

Інші джерела цього часу підтверджували точку зору репортера «Відродження» про «якісну та кількісну бідність» кіноринку. У прокаті протягом усіх років революції та громадянської війни панували дореволюційні фільми. Це були пригодницькі, мелодраматичні, комедійні фільми. Мешканці українських міст могли насолоджуватися переглядом драми в п'яти частинах «Під спекотним небом Аргентини» з Вірою Холодною у головній ролі⁵⁰, картини «Казка любові дорогої. Мовчи, смуток! Мовчи...» за участю тієї ж акторки⁵¹, фільмами «Гірка частка», «Червова трійка», «Клятва помсти», «Гра зі смертю» і тому подібними шедеврами кінематографічного мистецтва⁵².

Кінопрокатники пропонували любителям кіно стежити за рекламою Кінематографічна прокатна контора Товариства «Двигопис» у Харкові пропонувала кінопроекційні апарати та кінематографічні стрічки, зміст яких ставав зрозумілим лише після ознайомлення з їх назвами: «Рай без Адама», «Граф Каліостро», «Сурогати любові», «Очі старої ворожки», «Долі жорстокі удари», «У золотій павутині Петрограда». Власники контори пропагували попередній запис для отримання фільмів⁵³. Великою популярністю користувалися драми «Чорна лілія» та «Коли сміється життя, тоді ридають люди»⁵⁴. Коли, вже при Директорії, почалася демонстрація «отриманої з Америки фільми» «Орлеанська діва», монопольне право прокату по всій Україні придбало Кінематографічне товариство «Стрічка»⁵⁵.

До речі, Директорія УНР займалася, серед інших, питаннями кінематографа. Про це свідчить затверджений на засіданні 8 лютого 1919 р. закон про українські титри на кінематографічних стрічках⁵⁶.

49 Відродження (Харків). № 58. 30 травня 1918 р.

50 Південний край. № 135. 1 жовтня 1918 р.

51 Сад-театр «Радіо». Південний край. № 73. 12 липня 1918 р.

52 Південний край. № 22. 11 травня 1918 р.

53 Кінематографічна прокатна контора Товариства «Двигопис». Південний край. № 70. 9 липня 1918 р.

54 Південний край. № 41. 2 липня 1918 р.

55 В театрі «Ампір». Південний край. № 190. 28 грудня 1918 р.

56 Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної Республіки. Листопад 1918 – листопад 1920 рр. К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2006. Т. 1. С. 43-44.

Кардинально відрізнялися один від одного тодішні кінотеатри. Кіно демонструвалося часто у звичайних бараках та інших малоприспособованих залах, тісних і задушливих, часто без фойє. Перші труднощі кінопрокатники відчули вже восени 1917 р., коли демобілізовані солдати та дезертири, що прагнули видовищ, брали кінотеатри з боєм, не визнаючи такого поняття, як плата за вхід⁵⁷.

Загальнодоступність кінематографа парадоксально перетворювала його на важкодоступний вид розваг. Журналіст нікопольської газети, аналізуючи у лютому 1918 р. пристрасі своїх земляків у сфері дозвілля, рекомендував переконалися у їх прихильному ставленні до кіно, «заглянувши до ілюзіону», тільки «якщо вам вдасться проштовхнутися туди». У цьому випадку всім ставало зрозуміло, що «видовище драми у 2000 метрів цілком задовольняє духовні потреби»⁵⁸.

Показово, що навесні 1919 р., коли до Одеси увійшли загони Григор'єва, всі кабаре та вар'єте без винятку закрилися, оскільки майже всі їх власники та багато артистів втекли з Одеси. Відкрилися одні лише кінематографи. Можливості кінематографу широко використовувалися у військових частинах. У лютому 1919 р. у Червоній армії організовувався пересувний кінематограф. Картини надсилалися Вищою військовою інспекцією, й були переважно присвячені Червоній Армії та революційному руху⁵⁹. Але картин, що надходили, вистачало не всім. У липні 1919 р. політичний комісар бойової ділянки звернувся з проханням до нікопольського ревкому: «Прошу видати на два тижні дві програми кінематографічних стрічок, наявних при відділі народної освіти, для демонстрації їх під час відпочинку червоноармійців на фронті. Із зайняттям Харкова та Катеринослава [денікінцями] такі нізвідки отримати»⁶⁰. Демонстрація фільмів була покликана стимулювати відвідування політичних заходів. Старобільський військово-революційний комітет, запланувавши на 9 січня 1920 р. мітинг у приміщенні колишнього електричного театру «Фурор», обіцяв після його завершення безкоштовний кіносеанс⁶¹.

На жаль, з боку радянської влади приватне підприємництво у кінематографічній сфері зустрічало масу перешкод. Інтереси господарів та колективних власників ураховувалися в останню чергу, або взагалі не враховувалися. У січні 1919 р. культурно-освітній відділ просив харківський міський відділ освіти видати ордер на право реквізиції

57 Щоденник інспектора чернігівських в'язниць. ЦДАГО. Ф. 5. Оп. 1. Спр. 21, арк. 21.

58 Культурно-просвітницька комісія міської Думи. *Голос праці (Нікополь)*. № 1. 15 лютого 1918 р.

59 Громадянська війна в Україні 1918-1920. Том перший, книга перша. С. 623.

60 Листування про побут полонених та біженців. ДАДО. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 57, арк. 79.

61 Циркуляри, накази, оголошення ревкому. ДАЛО. Ф. Р-1173. Оп. 1. Спр. 5, арк. 18.

трьох кінематографічних апаратів та дев'яти стрічок до них з місцевих кінематографів для потреб фронту⁶².

У відповідь на прохання профспілки кінопрацівників Харкова звільнити їх від театрального податку хоча б у день кінопрацівників, що був проголошений 8 січня 1920 р., Харківський губернський ревком заявив, що профспілка від театрального податку звільнена бути не може⁶³.

У лютому 1920 р. увагу Харківського ревкому привернув театр-кінематограф «Хризантеми», який, згідно з довідкою відділу комунального господарства, «експлуатується, за виїздом орендаря, колективом службовців. Складається із зали для глядачів і фойє зі сценою». Після ретельної перевірки театр-кінематограф було закрито за порушення будівельних норм⁶⁴. Тоді ж губернський ревком запропонував Паливній комісії провести негайно конфіскацію дров, що належали власникам кінематографів⁶⁵. Театр «Інтермедія», який до того називався «Модерн», згадувався у документах губернського ревкому лише тому, що там була реквізована друкувальна машинка⁶⁶.

Особливістю функціонування культурної сфери в період громадянської війни була наявність в будь-якому, навіть глухому районі, непропорційно великої кількості театрів та кінотеатрів. Так, за даними «Всеросійської кочегарки», у Алчевському повіті у серпні 1920 р. було зареєстровано шість театрів та десять кінематографів⁶⁷. Звичайно, театрами вважалися будь-які самодіяльні колективи, які ставили любительські вистави у неробочий час, а «кінематографом» міг вважатися кінопроектор, встановлений хоча б у просторому сараї.

Великою популярністю серед робітників користувалися клуби. У тому ж Алчевському повіті клубів було зареєстровано сім⁶⁸. У Луганську при паровозобудівному заводі функціонували клуб імені Леніна та культурно-освітня комісія, зусиллями яких тільки в травні 1920 р. були організовані три дитячих і вісім дорослих спектаклів, три мітинги та дві лекції. 30 та 31 травня пройшли екскурсії на Сіверський Донець та станцію Луганськ. Не зважаючи на таку активну роботу, культурна діяльність заводчан ніким не регулювалася. Участь в ній відділу народної освіти була помічена тільки

62 Листування культурно-просвітницького відділу з відділом народної освіти. ЦДАВОВУ. Ф. Р-2. Оп. 1. Спр. 433а, арк. 8.

63 Листування з кооперативними та професійними організаціями. ДАХО. Ф. Р-202. Оп. 1. Спр. 17, арк. 29.

64 Листування з комунальним господарством. ДАХО. Ф. Р-202. Оп. 1. Спр. 11, арк. 169.

65 Листування про заготівлю палива. ДАХО. Ф. Р-202. Оп. 1. Спр. 19, арк. 33.

66 Листування з відділами губернського ревкому. ДАХО. Ф. Р-202. Оп. 2. Спр. 3с, арк. 61.

67 Всеросійська кочегарка. 14 серпня 1920 р.

68 Там само.

одного разу, а місцевий партійний комітет забезпечив клуб лише ораторами та лекторами⁶⁹.

Для організації нового робітничого клубу у вересні 1920 р. в Бахмуті виконавчий комітет місцевої ради вимагав від політичного відділу Надзвичайної комісії «видати з майна, яке є у вашому розпорядженні – килимів, гардин, доріжок, скатертин – потрібну кількість для робітничого клубу»⁷⁰.

У документах цієї епохи зустрічається декілька згадок про такий чудовий мистецький заклад, як цирк. Перш за все, майже кожен населений пункт мав своїх мандрівних жонглерів, акробатів, фокусників-китайців. У край непристосованих умовах, в похідній обстановці, вони розважали широку громадськість, показуючи роззявам своє мистецтво на будь-якому випадковому майданчику. З вересня по грудень 1918 р., аж до приходу до влади Директорії, у містах України гастролював найпопулярніший у той час цирк Олександра Чінізеллі, демонструючи великі вистави⁷¹.

Найцікавіший епізод зафіксував у своїх спогадах уповноважений гетьманського уряду, який супроводжував у січні 1919 р. потяг з пораненими військовими з Харкова через численні станції та міста України. На одній зі станцій до їх вагону увійшов молодий чоловік «якоїсь незвичайної зовнішності», чим привернув загальну увагу. Один з пасажирів віз із собою маленького собаку, дуже недовірливого до оточуючих. Коли ж увійшов цей дивний молодик, то собачка підбіг до нього, та почав пеститися. З натовпу біженців таким оригінальним чином виділився представник відомої циркової династії дресирувальників Анатолій Дуров. «Він здійснював турне, перевозив з собою цирк тварин у декількох товарних вагонах, причому в той час коли й окремій людині було дуже важко проїхати. Повсюди війна і анархія, – а він говорив про успіх та повний збір»⁷².

Продовжували свою роботу у складних тогочасних умовах художники. У Києві, в грудні 1917 р., одна за одною відкрилися три чергові виставки сезону – київської спілки художників, товариства художників-киян і П'ята весняна виставка. Репортер писав, що «все це неначе свідчить про те, що художнє життя не завмирає, що є ще сили не тільки для турботи про хліб, спирт та розмін грошей, але і для творчості», але це тільки здавалося. «Насправді художнє життя продовжується більше за інерцією, не радує нічим свіжим і новим, під попереднім же знаком глибокого провінціалізму»⁷³.

69 Вісті Донецького губернського виконкому (Луганськ). 18 червня 1920 р.

70 Доповіді, протоколи засідань колегії політбюро. ДОДА. Ф. Р-1527. Оп. 2. Спр. 7, арк. 67.

71 Південний край. № 116. 5 вересня 1918 р.; Останні новини (Київ). 2 (15) грудня 1918 р.

72 Особисте листування окремих осіб. ЦДАВОВУ. Ф. Р-2. Оп. 1. Спр. 343, арк. 35.

73 По виставкам. Київська думка. № 175. 23 грудня 1917 р.

Як і в інших галузях мистецтва, в діяльності українських художників був помітний вирішальний вплив національно-демократичної революції та державотворчих процесів. Так, академік В. Кричевський зіграв вагомую роль у створенні малюнків гербів УНР та відповідних печаток. Загальновідомою є участь Г. Нарбута, А. Середи, О. Красовського та інших митців у розробці ескізів паперових грошових знаків. Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Козик, В. Ковальський та інші завзято працювали над проектом малюнків поштових марок. Художня інтелігенція захоплювалася ілюструванням українських книжок⁷⁴.

Про можливість «милуватися роботами художників молодії України» на виставках згадував у спогадах посол Фінляндії в Україні Г. Гуммерус⁷⁵.

У серпні 1919 р. у Нікополі виникла необхідність розпису стін Центральної бібліотеки, у чому відділ народної освіти переконував військово-революційний комітет. «Після з'ясування всіх витрат на розпис стін Центральної бібліотеки виявилось, що вони складають суму в 50 тис. крб., яка сума є максимумом вартості найбагатших фресок при найбільшій поверхні розпису». Більш точне визначення суми видавалося неможливим до виготовлення ескізів. Відділ освіти також наполягав на необхідності негайної закупівлі художніх матеріалів, зважаючи на постійне підвищення цін. Для з'ясування всіх обставин відділ освіти запропонував скликати нараду місцевих художників і представників ревкому⁷⁶.

Продовжувалося звичайне культурне життя Бердянська, «навіть при комуно-махновському правлінні, «фраклах», бомбардуваннях і чекістському свавіллі». Наприклад, продовжувала роботу студія художника Я.С. Хаста⁷⁷.

Продовжували творчу діяльність співаки та музиканти. Їх виступи при гетьмані проходили так само активно і абсолютно вільно, як і театральні постанови. В Україні успішно працював О.М. Вертинський, користуючись великою популярністю та скандальною славою. Про нього писали газети, причому, далеко не завжди позитивно. Він став символом епохи. Автор статті у «Вільному Півдні» М. Моргенштерн підкреслив, що «його пісеньки співаються у всіх мініатюрах, у всіх кабаре. У кожній хаті, де є піаніно, лежать ноти Вертинського». Разом з тим, співак – це «слабий, зніжений, жантильний П'єро, зламаний неврастенік, хворе дитя істеричного століття». Вертинський отримав почесне звання «суспільного явища» і «суспільного

74 Пономаренко А.Б. Вплив художньої інтелігенції на національне відродження України (березень 1917 р. – квітень 1918 р.). К., 1995. С. 18, 19.

75 Гуммерус Г. *Україна в переломні часи*. С. 58.

76 Листування з відділом народної освіти про його перетворення, про підвищення зарплати акторам. ДАДО. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 38, арк. 8, 9.

77 Чоп В. М., Лиман І.І. «Вольний Бердянск»: місто в період анархістського соціального експерименту (1918-1921 роки). Запоріжжя: РА «Тандем-У», 2007. С. 162, 163.

лиха». «Він – символ занепаду, символ майбутньої духовної реакції». Кореспондент виніс суворий вирок місцю виконавця у тогочасному культурному середовищі: «Не лише хвора, зламана інтелігенція, а й здорові демократичні верстви починають долучатися до сучасного мистецтва, істеричного за формою, гнилого та в'ялого за змістом. Немає політики, немає державності поза громадськістю. Чи можна вірити, чи можна сподіватися на світ майбутнього дня – якщо суспільство черпає духовну їжу з Антильських островів від лілового негра, співає похмурі, похмуро пророчі вигуки папуги Флобера: «Чому, чому?»⁷⁸.

Співак та композитор багато гастролював, виступаючи не тільки у великих містах. У вересні 1918 р. його гастрольний графік дійшов до Юзівки. Концерт відбувся 9 вересня 1918 р. у приміщенні театру «Сатурн». О.М. Вертинський був відомий городянам як автор-виконавець інтимних та сумних пісень П'єро. Місцева газета назвала його голос «невеличким, але красивим та надзвичайно приємним». Від його пісеньок «віє безмежною скорботою, яка бентежить і проступає навіть у його чарівних усмішках». Він «з великою майстерністю створює інтимність настрою і здатний захопити слухачів». Загалом, творчість п. Вертинського «надзвичайно оригінальна і залишає глибоко художнє враження». «За звичаєм», як зауважував сам автор, місцева публіка вела себе «по-більшовицькому», порушуючи необхідну тишу та заважаючи слухати. Втім, глядачі реабілітували себе оваціями, які, попри очікування, були адресовані не Вертинському, а супроводжуючому його виконавцю естрадних мініатюр В.В. Сладкопєвцеву⁷⁹.

Багато артистів охоче розважали будь-яких учасників громадянської війни, старанно дистанціюючись від політики. Влітку 1918 р. у Харкові дала три концерти співачка Іза Кремер, популярна та відома на той час артистка опери та оперети. Зокрема, після навчання в Мілані, її оперним дебютом була «Богема» Пучіні в одеському оперному театрі. В 1919 р. співачка емігрувала, але перед виїздом влаштувала гастролі в Одесі, Києві, Харкові. У харківському театрі, не дивлячись на розпал літа, було холодно, незатишно, концерт почався на годину пізніше встановленого часу. Але талановита артистка зуміла «оволодіти увагою натовпу, який наповнив величезний театр». Репертуар публіка оцінила невисоко, нових пісень у ньому було небагато (але все ж таки вони були!), «але як витончені всі ці невеликі дрібниці». Успіх артистки був цілком заслуженим, і «виразився у великій кількості бажаючих відвідати концерт, якої Харків давно вже не бачив»⁸⁰.

78 Моргенштерн Н. Ліловий негр. Вільний Південь. № 35. 10 січня 1918 р.

79 Театр та музика. Концерт А.М. Вертинського. Нова Донецька думка. № 74. 13 вересня 1918 р.

80 Театр. Концерти Ізи Кремер. *Південний край*. № 43. 5 червня 1918 р.

На відміну від Кремер, всього один концерт у жовтні 1919 р. у театрі комерційного клубу Харкова дала Н.В. Плевицька. До речі, акомпанував їй композитор Самуїл Покрасс, брат відомих згодом радянських композиторів⁸¹.

У дозвіллі городян знаходився час і для симфонічної музики. В саду комерційного клубу перед публікою зі звітним концертом виступив оркестр під управлінням директора київської консерваторії Р.М. Глієра. Причому він диригував тільки виконанням своїх творів⁸². Інший концерт симфонічного оркестру в тому ж саду був присвячений творам Бетховена. «Не дивлячись на прохолодний вечір, публіки було багато»⁸³. На жаль, до Харкова «у зв'язку з поточними подіями» не дійшов О.К. Глазунов, і програма чергового концерту була терміново змінена. Під поточними подіями розумілося повстання проти гетьмана та наступ військ Директорії⁸⁴.

Музиканти, так само, як і театральні актори, практикували бенефіси. У лютому 1919 р. до нікопольського ревкому звернувся диригент театру «Експрес» М. Шнейдер від імені всіх музикантів: «Наприкінці сезону за контрактом нам надається бенефіс, намічений на перше березня. Ціни на квитки підвищуються на 50 копійок, які надходять у дохід музикантів». Шнейдер просив владу скасувати податок із цієї суми⁸⁵.

Артисти та музиканти працювали не тільки в містах, але і в сільській місцевості. Так, влітку 1919 р. військово-революційний комітет просив відділ освіти Нікополя «надати оркестр духової музики та трупу для постановки вистави у селі Томаківка»⁸⁶.

При білогвардійцях музиканти продовжували виступи. У липні 1919 р. в Луганську, у літньому театрі відділу пропаганди пройшов концерт, у якому брали участь професор Петербурзької консерваторії Кедров (баритон) та Ростовська-Штауб (рояль), у супроводі симфонічного оркестру⁸⁷.

Ради, що повернулися, не відставали від своїх супротивників. 10 березня 1920 р., коли у Старобільську пройшов мітинг, на якому місцевий доктор-інфекціоніст Веткин розказував про висипний тиф, а голова військово-революційного комітету Зозуля – про становище на фронті та поточний момент, під час перерви тут грав оркестр духової музики⁸⁸.

81 Південний край. 17 (30) жовтня 1919 р.

82 Театр. *Південний край*. № 55. 20 червня 1918 р.

83 Сад комерційного клубу. *Відродження*. № 58. 30 травня 1918 р.

84 Південний край. № 167. 29 листопада 1918 р.

85 Листування про поліпшення побуту трудящих. *ДАДО*. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 9, арк. 8, 8зв.

86 Листування з відділом народної освіти про підвищення зарплати акторам. *ДАДО*. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 38, арк. 4.

87 Луганські вісті. № 27. 31 липня 1919 р.

88 Циркуляри, накази, оголошення ревкому. *ДАЛО*. Ф. Р-1173. Оп. 1. Спр. 5, арк. 43.

Захоплюючись масовими акціями, ради інколи втрачали відчуття міри. Кореспондент газети «Донецька комуна», розповідаючи про музично-вокальний літературний вечір у бахмутському клубі «Комуна», де виступали найкращі сили міста, відзначив, що робітників було небагато, оскільки вони «втомилися від святкування»⁸⁹.

Водночас класичне мистецтво продовжувало знаходити відгук у вдячних глядачів та слухачів. 6 березня 1920 р. у бердянському театрі, якому, згідно з революційною практикою, було надано ім'я Леніна, відбувся симфонічний концерт спілки оркестрантів. І хоча він продовжувався з дев'ятої години вечора до половини другої ночі, «публіка поводитися ні в якому разі не по-бердянському». Дивним для свідків події виглядав вплив класичної музики на пересічних відвідувачів. «Не було ані штовханини, ані лускання насіння, ані лайки через місця. Під час гри у театрі панувала повна тиша. Театр був переповнений». Виконувалися твори Шуберта, Вебера, «Вмираючий лебідь», арія з «Пікової дами», звучала різна декламація⁹⁰.

Більшовики серйозно та відповідально ставилися до музичних інструментів, що знаходилися у приватному володінні. У лютому 1919 р. у Києві культурно-освітній відділ просив музичний відділ Всеукраїнського комісаріату освіти видати реквізичійний ордер на отримання двох піаніно та однієї фісгармонії з ресторану «Версаль» і однієї фісгармонії з ресторану «Румунія» для обслуговування двох червоноармійських театрів «Маяк революції» та «Червона зірка»⁹¹. Після встановлення радянської влади у серпні 1920 р. були описані товари, що знаходилися у бахмутському музичному магазині «Вухо» власника В.Г. Жака: ноти, десять скрипок, струни для скрипок, гітар, мандолін та балалайок, тридцять п'ять грамофонних платівок⁹².

Неодноразово інструменти конфісковувалися, не дивлячись на потребу у них колишніх власників. Мешканець Бахмуту Р.М. Рейнов просив повернути реквізований рояль, оскільки він «є джерелом існування всієї моєї сім'ї, бо старша донька моя дає уроки з музики»⁹³. Фотограф Львов також указав в заяві: «Моя донька має у відомі години уроки музики», а без інструменту «доводиться продавати речі, щоб купити насущний хліб»⁹⁴. У той же час у Бахмуті працювала музична школа, де настроювачем був громадянин Жак,

89 Донецька комуна. № 40 (53). 4 травня 1919 р.

90 Вісті (Бердянськ). 10 березня 1920 р.

91 Листування культурно-просвітницького відділу з відділом народної освіти. ЦДАВОВУ. Ф. Р-2. Оп. 1. Спр. 433а, арк. 109.

92 Акти обліку та опису товарів. ДОДА. Ф. Р-1156. Оп. 1. Спр. 80, арк. 169.

93 Матеріали комісії по вилученню коштовностей у населення. ДОДА. Ф. Р-1527. Оп. 2. Спр. 15, арк. 300.

94 Там само, арк. 8.

власник того самого музичного магазину «Вухо»⁹⁵. У Маріуполі відкрилася контора з прокату піаніно⁹⁶. Один з конфіскованих роялів Бахмутський виконком у вересні 1920 р. планував віддати у користування робітничому клубу⁹⁷.

ВИСНОВКИ

У 1917–1920 рр. кінематограф і театр – як професійний, так і самодіяльний – виконували декілька функцій. По-перше, вони слугували засобом абстрагування від дійсності, давали можливість створити якийсь ілюзорний світ, у якому можна було сховатися від реальності. По-друге, вони були джерелом засобів існування для колективів артистів і технічного персоналу. По-третє, театр і кіно були інструментом пропаганди, що активно використовувалася більшовиками. І нарешті, це був спосіб розваги в умовах дефіциту інших розваг, канал залучення до культурних цінностей. Більшовики прагнули націоналізації театрів і кінематографа, як перший крок всіляко обмежуючи підприємницьку діяльність. Білогвардійці залишали театральну та кінематографічну сферу для приватної ініціативи, але деколи здійснювали вилучення відповідних будівель і приміщень для потреб воєнного часу.

Потенціал театрів і кінематографа активно використовувався в добродійній діяльності – або у вигляді націнок на квитки, або у вигляді пільгових квитків для окремих категорій глядачів, або, найчастіше, для проведення добродійних акцій – спектаклів, концертів, кухлевого збору. Одержувачами добродійної допомоги були навчальні заклади, інваліди, у тому числі інваліди війни, хворі та поранені червоноармійці, матері з маленькими дітьми. Театральні будівлі використовувалися також для читання лекцій і проведення конференцій, зборів, мітингів, святкування календарних і пам'ятних дат. Репертуар театру та кіно порівняно з дореволюційним часом практично не оновлювався; на сцені, за рідкісним винятком, ставилися класичні п'єси, які іноді змінювалися політичними агітками на радянську тематику (типу п'єси «Червоний шквал»). Дефіцит фільмів змушував демонструвати старі стрічки, що передавалися, як кажуть, із рук до рук.

Музичні колективи й окремі виконавці користувалися не меншою популярністю, ніж театри і кіно. Виконання на концертах творів російських

95 Матеріали комісії по вилученню коштовностей у населення. ДОДА. Ф. Р-1527. Оп. 2. Спр. 15, арк. 99.

96 Протоколи засідань військової квартирно-реквізиційної комісії. ДОДА. Ф. Р-2568. Оп. 1. Спр. 3, арк. 5.

97 Доповіді, протоколи засідань колегії політбюро. ДОДА. Ф. Р-1527. Оп. 2. Спр. 7, арк. 68.

і зарубіжних композиторів, за оцінкою сучасників, просто цілковито змінювало публіку. Художня творчість відчувала дефіцит матеріалів через дорожнечу, стикаючись із певними фінансовими труднощами. Певні заходи проводилися в спортивній сфері та інших формах дозвілля.

У 1917–1920 рр. зміст традиційних форм дозвілля з часом дедалі більше набував політичного характеру. Культурні заходи, окрім агітаційного ефекту, приносили певну матеріальну вигоду, залежно від того, для кого вони організовувалися. Це могли бути органи місцевого самоврядування, матеріально неспроможні категорії населення, Червона Армія тощо. Ще однією важливою функцією культурного дозвілля було запобігання можливим антигромадським проявам у місцях масового скупчення військовослужбовців, біженців, безробітних.

АНОТАЦІЯ

В період національно-демократичної революції 1917-1920 рр. та громадянської війни в Україні фахівці з різних видів мистецької діяльності продовжували займатися своїми професійними справами, не зважаючи на складні соціально-економічні та політичні умови, та періодичну відсутність державного фінансування. Активно функціонували театри, які існували або за рахунок приватної ініціативи, або завдяки підтримці з боку офіційних органів управління. Театральні постанови відбувалися навіть в моменти збройної зміни влади. Традиційною популярністю користувався кінематограф, хоча демонструвалися лише старі та давно відомі стрічки. Країною гастролювали циркові колективи, музиканти та співаки, існував попит на послуги художників. Пересічні городяни охоче відвідували культурні заклади та мистецькі заходи. По-перше, продовжувала існувати потреба у розвагах, по-друге, штучний світ мистецтва допомагав хоча б тимчасовому відволіканню від реальних проблем. З іншого боку, майстри мистецтв пропонували свої послуги з метою власного виживання. Культурна сфера суспільства переконливо продемонструвала свою автономність від політичних потрясінь, та здатність до самоорганізації.

Література

1. Акти обліку та опису товарів. *Державний архів Донецької області (ДОДА)*. Ф. Р-1156. Оп. 1. Спр. 80.1920 р. 172 арк.
2. Вегнер А.Ю. Розвал. *Південний край*. № 151. 20 жовтня 1918 р.
3. Відродження (Харків). № 58. 30 травня 1918 р.
4. Вісті Донецького губернського виконкому (Луганськ). 18 червня 1920 р.
5. Вісті (Бердянськ). 10 березня 1920 р.

6. Всеросійська кочегарка. 14 серпня 1920 р.
7. Гуммерус Г. Україна в переломні часи. Шість місяців на чолі посольства у Києві. Пер. з фін. К.: ВПЦ «Київ. ун-т», 2004. 188 с.
8. Громадянська війна в Україні. Том перший, книга перша. Під ред. І.К. Рибалки. К.: Наукова думка, 1967. 874 с.
9. Громадянська війна в Україні. Том другий. Під ред. С.М. Королівського. К.: Наукова думка, 1967. 916 с.
10. Громадянська війна в Україні. Том третій. Під ред. М.К. Колісника. К.: Наукова думка, 1967. 910 с.
11. Директорія, Рада Народних Міністрів УНР. Документи і матеріали. К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2006. Т. 1. 686 с.
12. До відновлення нічного трамвайного руху. *Південний край*. № 76. 17 липня 1918 р.
13. Донецька комуна. № 40 (53). 4 травня 1919 р.
14. Доповіді, протоколи засідань колегії політбюро. *ДОДА*. Ф. Р-1527. Оп. 2. Спр. 7. 1920 р. 184 арк.
15. Кінематографічна прокатна контора Товариства «Двигопис». *Південний край*. № 70. 9 липня 1918 р.
16. Копії ухвал, положень, наказів, записів розмов. *Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО)*. Ф. 57. Оп. 2. Спр. 444. 1920 р. 79 арк.
17. Культурно-просвітницька комісія міської Думи. *Голос праці (Нікополь)*. № 1. 15 лютого 1918 р.
18. Листування з відділами губернського ревкому. *Державний архів Харківської області (ДАХО)*. Ф. Р-202. Оп. 2. Спр. 3с. 1919-1920 рр. 324 арк.
19. Листування з відділом народної освіти про його перетворення, про підвищення зарплати акторам. *Державний архів Дніпропетровської області (ДАДО)*. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 38. 1919 р. 22 арк.
20. Листування з комунальним господарством. *ДАХО*. Ф. Р-202. Оп. 1. Спр. 11. 1919-1920 рр. 272 арк.
21. Листування з кооперативними та професійними організаціями. *ДАХО*. Ф. Р-202. Оп. 1. Спр. 17. 1919-1920 рр. 153 арк.
22. Листування з органами місцевої радянської влади. *ДАХО*. Ф. 304. Оп. 1. Спр. 2265. 1919 р. 337 арк.
23. Листування культурно-просвітницького відділу з відділом народної освіти. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВОВУ)*. Ф. Р-2. Оп. 1. Спр. 433а. 1919 р. 119 арк.
24. Листування про заготівлю палива. *ДАХО*. Ф. Р-202. Оп. 1. Спр. 19. 1920 р. 152 арк.

25. Листування про незаконні дії власника «Малого театру» В.І. Пашенка. *ЦДАВОВУ*. Ф. 1216. Оп. 1. Спр. 30. 1918 р. 44 арк.
26. Листування про побут полонених та біженців. *ДАДО*. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 57. 1919 р. 50 арк.
27. Листування про поліпшення побуту трудящих. *ДАДО*. Ф. Р-4367. Оп. 1. Спр. 9. 1919 р. 144 арк.
28. Листи з Одеси. *Південна зоря (Катеринослав)*. № 2. 10 травня 1918 р.
29. Луганські вісті. № 27. 31 липня 1919 р.
30. Маленький фейлетон. *Південний край*. № 116. 5 вересня 1918 р.
31. Матеріали комісії по вилученню коштовностей у населення. *ДОДА*. Ф. Р-1527. Оп. 2. Спр. 15. 1920 р. 410 арк.
32. Машинописні статті про економічну і соціальну політику на Україні. 1919 р. *ЦДАВОВУ*. Ф. Р-2. Оп. 1. Спр. 261. 1919 р. 112 арк.
33. Моргенштерн Н. Ліловий негр. *Вільний Південь*. № 35. 10 січня 1918 р.
34. Музичні нотатки. *Південний край*. № 38. 30 травня 1918 р.
35. Наказ військам Павлоградського гарнізону. *Комуніст (Павлоград)*. № 2. 21 січня 1919 р.
36. Накази повітового ВРК. *Державний архів Луганської області (ДАЛО)*. Ф. Р-1173. Оп. 1. Спр. 3. 1919-1920 рр. 51 арк.
37. Особисте листування окремих осіб. *ЦДАВОВУ*. Ф. Р-2. Оп. 1. Спр. 343. 1919 р. 53 арк.
38. Останні новини (Київ). 2 (15) грудня 1918 р.
39. Осташко Т.С. З історії літературно-мистецького життя в Україні за часів Центральної Ради. *Український історичний журнал*. 1998. № 3. С. 24-38.
40. Переломлення (дорожні ескізи). *Південний край*. № 20. 9 травня 1918 р.
41. Південний край (Харків). № 18. 30 квітня 1918 р.
42. Південний край. № 41. 2 липня 1918 р.
43. Південний край. № 97. 11 серпня 1918 р.
44. Південний край. 17 (30) жовтня 1919 р.
45. По виставкам. *Київська думка*. № 175. 23 грудня 1917 р.
46. Пономаренко А.Б. Вплив художньої інтелігенції на національне відродження України (березень 1917 р. – квітень 1918 р.). К., 1995. 25 с.
47. Порядок в місті. *Останні новини (Київ)*. 2 (15) грудня 1918 р.
48. Протоколи засідань військової квартирно-реквізиційної комісії. *ДОДА*. Ф. Р-2568. Оп. 1. Спр. 3. 1919 р. 268 арк.
49. Про ціни у міському театрі. *Полтавські новини*. № 37. 18 червня 1918 р.

50. Романько І.І. Театральна справа в Україні під час влади національних урядів (1917-1920 рр.). К.: Інститут історії України, 1999. 36 с.
51. Рух. № 2. 16 квітня 1918 р.
52. Сад комерційного клубу. *Відродження*. № 58. 30 травня 1918 р.
53. Сад-театр «Радіо». *Південний край*. № 73. 12 липня 1918 р.
54. Театр. *Південний край*. № 55. 20 червня 1918 р.
55. Театр. Концерти Ізи Кремер. *Південний край*. № 43. 5 червня 1918 р.
56. Театр та музика. Концерт А.М. Вертинського. *Нова Донецька думка*. № 74. 13 вересня 1918 р.
57. Хроніка. *Театрал (Київ)*. № 2. 3-4 січня 1919 р.
58. Циркуляри, накази, оголошення ревкому. *ДАЛО*. Ф. Р-1173. Оп. 1. Спр. 5. 1919-1920 рр. 73 арк.
59. Чоп В. М., Лиман І.І. «Вольный Бердянск»: місто в період анархістського соціального експерименту (1918-1921 роки). Запоріжжя: РА «Тандем-У», 2007. 479 с.
60. Чорноморська хвиля Української революції. Провідники національного руху в Одесі у 1917-1920 рр. Одеса: ТЕС, 2011. 393 с.
61. Щоденник інспектора чернігівських в'язниць. *ЦДАГО*. Ф. 5. Оп. 1. Спр. 21. 1917-1918 рр. 112 арк.

Information about the author:

Popov Vyacheslav Zhanovich,

Doctor of Historical Sciences, Professor,

Professor at the Department of Sociology

Kyiv National Economic University named after Vadim Getman

54/1, Beresteyskiy Ave., Kyiv, 03057, Ukraine

КРЕАТИВНІСТЬ І ТВОРЧІСТЬ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ КОНТЕКСТИ

Пригода-Донець Т. М.

ВСТУП

Мабуть, жодне слово в сучасному культурному дискурсі не переживає такого тріумфального і водночас підозрілого розквіту, як «креативність». Воно мандрує з рекламних брошур до урядових стратегій, з університетських аудиторій до стартапів, проникає і скрізь зберігає ауру беззаперечної цінності. «Будьте креативними» – це гасло нашого часу, рівнозначне наказу бути кращими, успішнішими, сучаснішими. Але що саме ховається за цим поняттям? Чим воно відрізняється від класичної філософсько-естетичної, культурологічної, психологічної категорії творчості? Як сприймаються, інтерпретуються, реалізуються ці явища у сучасному арт-середовищі?

У сучасному культурному просторі слова «творчість» і «креативність» часто вживаються як синоніми. Людина креативна або творча, компанія «виявляє творчий підхід» або «впроваджує креативні рішення», художник є «творцем» або «креативним директором». Це ототожнення не є випадковим: воно показує сутнісні, буттєві схожі характеристики і соціокультурні відмінності в сучасній культурі, особливості реалізації людської природи, трансформацію її антропологічних атрибутів у діяльності, виробництві змісту і сенсів, у статусі мистецтва. Однак якщо осмислити ці поняття глибше, то виявляється, що вони несуть у собі різну семантику, різну генеалогію і різні культурні проекти. Творчість – концепт, здебільшого, укорінений у метафізичній, релігійній і гуманістичній традиції, що пов'язує людську діяльність зі здатністю творити у глибинному сенсі слова: творити «щось із нічого», або принаймні вносити у світ щось принципово нове, що змінює саму природу реальності. Креативність – концепт, що сформувався у культурному дискурсі середини ХХ століття, значною мірою пов'язаний з економічною сферою, креативною економікою, культурними і креативними індустріями, соціокультурним та арт-менеджментом. Креативність часто передбачає розроблені технології, практики, алгоритми на базі «творчих здібностей», що покликані стимулювати інноваційне мислення і новаторські підходи для вирішення певних проблем.

Дискусії про відмінності лежать не лише у термінологічній площині. Вони є промовистим симптомом глибшого зсуву в тому, як сучасна

культура розуміє людську суб'єктивність, її втілення, працю, мистецтво. Перетворення творця на креативника, натхнення – на інноваційний процес, твору на контент – це не просто зміна словника, а зміна онтологічних обставин. Саме ця трансформація є предметом нашого дослідження.

1. Творчість і креативність: відмінність понять і культурних практик

Класичне розуміння творчості в європейській традиції гуманітарного знання спирається на дві великі метафори: божественного творіння (*creatio ex nihilo*) і людської майстерності (*techné*). Між ними завжди існувала напруга: перша наголошувала на раптовості, дарованості, непередбачуваності генія; друга – на навичці, дисципліні, ремеслі. Ця напруга набула нового виміру в епоху романтизму, коли геній став головною фігурою культури – самотнім бунтарем, що творить всупереч соціальним нормам і комерційним міркуванням.

Поняття творчості має довгу і складну історію в європейській думці. У давньогрецькій традиції не існувало поняття, точно відповідне сучасному «творчості»: грецька поезія (ποίησις) позначала виробництво, виготовлення – майстерне перетворення матеріалу за допомогою техніки (τέχνη). Платон у «Бенкеті» говорить, що поезія в широкому значенні є причиною будь-якого переходу від небуття до буття», але тут же застерігає: цей перехід є скоріше відкриттям вічних ідей, ніж породження нового принципу¹. Радикальний злам складається з приходом монотеїстичної традиції. Біблійна *creatio ex nihilo* (творення зі нічого) стає прерогативою Бога. Людина ж є *imago Dei* (образом і подобою Бога), і тому наділена здатністю до вторинного творіння: не з нічого, а з матеріалу, вже наданого Творцем. Ця теологічна конструкція стала фундаментом для розуміння художника в середньовіччі та Ренесансі. Показовою є ренесансна фігура *homo universale* – універсальна людина, художник-геній, що підіймається до рівня майже божественного творця. Л. Альберті в трактаті «Про живопис» (*De pictura*, 1435) стверджував, що живописець є «другим богом» (*alter deus*), бо він творить нову природу². Дж. Вазарі у своїх «Життєписях» (*Le Vite*, 1550) описує Мікеланджело як людину, якій Бог дав дар, що перевершує всіх смертних. Тут уже виразно присутній міф про творчого генія, і він стане визначальним для наступних чотирьох століть³.

¹ Платон. Бенкет / пер. з давньогрец. У. Головач. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2005. 176 с.

² Alberti L. B. On Painting. London : Penguin, 1991. 288 p.

³ Вазарі Дж. Життєписи найславніших живописців, скульпторів та архітекторів / пер. з італ. А. Перепаді. Київ : «Мистецтво», 1970. 499 с.

І. Кант у «Критиці здатності судження» (1790) визначав генія як природний дар, через який природа дає мистецтву правила, тобто як силу, що не піддається раціональному поясненню і не може бути зведена до методу⁴. Він вводить поняття генія як здатність природи через обдаровану людину давати правила мистецтва. Геній для Канта є не просто вмілим майстром, він є медіумом, через якого природа сама себе виражає. Це розуміння закладає основи романтичного культу генія і переносить акцент з майстерності (*techne*) на натхнення, оригінальність, унікальність творчого суб'єкта. Г. Гегель в «Естетиці» тлумачив мистецтво як чуттєве явлення ідеї – момент, коли абсолютний дух пізнає себе в матеріальній формі⁵. Обидві концепції об'єднує переконання в тому, що справжня творчість є виходом за межі вже відомого, завжди передбачає ризик і не гарантує успіху.

В ірраціоналізмі А. Шопенгауера творчість є одним з найважливіших способів подолання влади сліпої і вічної Світової волі, яка лежить в основі всесвіту. Якщо звичайна людина сприймає речі через власні бажання, інтереси та потреби, то митець здатний піднятися над ними й споглядати світ безкорисливо, як чистий об'єкт пізнання. Геній, за Шопенгауером, – це людина, у якій пізнавальна здатність переважає над волею. Він може відволіктися від практичних інтересів і проникнути в сутність речей, осягаючи в них вічні ідеї. Художник не просто копіює дійсність, а відкриває її глибинний, метафізичний зміст і втілює його у творі мистецтва. Художня творчість є формою безкорисливого споглядання істини, а геній – винятковою особистістю, здатною вийти за межі повсякденності та відкрити людству глибинну сутність буття⁶.

Для Ф. Ніцше мистецтво – найвище утвердження життя вияв потужної життєвої сили і творчої могутності. Ніцшеанський творець – це, насамперед, творець нових цінностей, його творчість не відображає, а перетворює світ, він не відкриває істину, він створює її. У праці «Так казав Заратустра» Ніцше таким творцем є сам Заратустра, надлюдина, що творить нову людину з новими якостями. Така людина перетворює власне життя на твір мистецтва, вона долає нав'язані моральні норми, створює власні смисли і бере на себе відповідальність за творення нових форм існування. По суті, кожна людина має природу творця (Творця) і природу тварини, її життя – це шлях, можливість піднятися від інстинктивного до

⁴ Кант І. Критика сили судження / пер. з нім. А. Онишка. Київ : Темпора, 2022. 688 с.

⁵ Hegel G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main : Uhrkamp Verlag, 1986. 632 p.

⁶ Schopenhauer A. *The World as Will and Representation, Volume 1*. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. 696 p.

Божественного, подолати «людське надто людське»⁷. Недаремно Ніцше писав: «Мистецтво дане нам для того, щоб ми не загинули від істини»⁸. У цій формулі концентрується його розуміння творчості: мистецтво не приховує життя, а дозволяє людині витримати його трагічність і водночас сказати буттю своє радісне «так». Для культурології ХХ-початку ХХІ століть саме ця ідея творчості як самотворення суб'єкта стала одним із джерел концепцій перформативності, трансгресії, естетизації життя, постгуманістичних моделей суб'єктності.

У ХХ столітті М. Гайдегер у праці «Виток художнього твору» (1935/1950) запропонував радикальне переосмислення: мистецтво є способом «відкриття» буття, виведення прихованого у незахованість (aletheia). Твір мистецтва не відображає вже існуючий світ, а засновує новий: «встановлює» (aufstellen) землю і «зводить» (herstellen) світ⁹. Це онтологічне розуміння творчості як події, а не виробництва, залишається принципово важливим для розуміння того, що ми втрачаємо, коли замінюємо «творчість» на «креативність».

Х. Арендт у «Стані людини» (The Human Condition, 1958) пропонує важливу тріаду: «праця» (labor), «робота» (work) і «дія» (action). Мистецтво у неї є формою «роботи» – діяльності, яка залишає тривалий слід у спільному людському світі. Але вищою формою є «дія» – пряма міжлюдська взаємодія, що є унікальною і непередбачуваною. Арендт пов'язує художню творчість із цією здатністю до ініціації, до початку чогось нового і таким чином пов'язує її з людською свободою у найглибшому значенні¹⁰.

Однією з центральних проблем у розумінні творчості є питання про її механізм: як відбувається породження нового? Де межа між свідомими зусиллями і несвідомим натхненням? Архетипічна відповідь – від Платона до романтиків полягала у визнанні вирішній ролі несвідомих, ірраціональних, інспіраційних чинників. Платон в «Іоні» описує поета як того, хто «не тверезий умом», під час творення він є інструментом муз, а не суверенним суб'єктом¹¹. Романтики розвинули цю ідею в концепції «генії» як природної сили, що через художника говорить мовою Абсолюту. Психоаналіз ХХ століття переосмислив цей зв'язок мовою несвідомого. З. Фройд у праці «Леонардо

⁷ Ніцше Ф. Так казав Заратустра. / пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука. Київ : Основи, 1996. 415 с.

⁸ Nietzsche F. Nachgelassene Fragmente. KSA 13. Fragment 16[40]. Berlin : Walter de Gruyter, 1980.

⁹ Heidegger, M. Der Ursprung des Kunstwerkes / Holzwege. Gesamtausgabe. Bd. 5 / hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1977. S. 1-74.

¹⁰ Арендт Г. Становище людини / пер. з англ. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1999. 254 с.

¹¹ Платон. Іон / пер. з давньогрец. Й. Кобова. / Діалоги. Харків : Фоліо, 2008. С. 68-85.

да Вінчі та спогади про його дитинство» (1910) тлумачив художню творчість як сублімацію – перенесення витіснених лібідозних імпульсів у соціально прийнятні форми¹². Ця концепція, при всій її специфічній обмеженості, вказала на важливий зв'язок між творчістю і несвідомим досвідом. К.- Г. Юнг запропонував ширшу концепцію: художник є медіумом колективного несвідомого, що через нього проявляє свої архетипи. У творі «Психології і поезії» (*Psychologie und Dichtung*, 1930) він розрізняв «психологічне» і «візіонерське» мистецтво: перше виражає індивідуальний досвід, друге – досвід людства в цілому. Саме візіонерське мистецтво є, у юнгіанському розумінні, справжньою творчістю¹³. Він, по суті, ототожнює великих митців, провидців, святих, пророків, що володіли даром візіонерства.

Сучасна когнітивна психологія підійшла до проблем з іншого боку. М. Чиксентміхаї в «Потоці» (*Flow*, 1990) описав стан «потoku» як особливий тип досвіду, у якому самосвідомість зникає і людина повністю поглинена діяльністю¹⁴. Цей стан є найбільш сприятливим для творчого процесу і є формою часткового поділу суб'єкт-об'єктного розриву – катастрофічного провалля між людиною і світу і роз'єднання у самій людській сутності. У відомій роботі «Творчість: потік і психологія відкритості та винаходів» (*Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, 1996) Чиксентміхаї аналізує біографії 91 видатного творця і показує, що для всіх них характерне особливе поєднання внутрішньої дисципліни і здатності до спонтанності¹⁵.

Важливий внесок у розуміння природи творчого процесу зробила Ма. Боуден (*The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, 1990, видання 2004). Вона виділяє три типи творчості: комбінаторну (поєднання вже існуючих ідей), дослідницьку (рух у межах існуючого концептуального простору) і трансформаційну (зміна самих правильних концептуального простору). Остання є найрідкіснішою і найбільшою «справжньою» у традиційному розумінні: вона надає саму структуру можливо змінного¹⁶.

Що ж до поняття креативності, то воно у сучасному значенні набуло масового поширення лише в другій половині XX століття: спочатку в психологічних дослідженнях (Дж. П. Гілфорд, 1950), потім у менеджменті

¹² Фрейд З. Леонардо да Вінчі. Спогад дитинства. URL: <https://lnk.ua/o79rJkigG> (дата звернення: 1.06.2026).

¹³ Юнг К.-Г. Психологія і поезія. URL: <https://poezia.org/ru/publications/609> (дата звернення: 1.06.2026).

¹⁴ Csikszentmihalyi M. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York : Harper and Row, 1990. 303 p.

¹⁵ Csikszentmihalyi M. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York : Harper Perennial, 1996. 456 p.

¹⁶ Boden M. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. London ; New York : Routledge, 2004. 344 p.

та рекламній індустрії¹⁷. Гілфорд закликав психологів зайнятися дослідженнями творчих здібностей і запропонував розрізнення між «конвергентним» і «дивергентним» мисленням: спочатку спрямоване на пошук єдиної правильної відповіді, друге – на генерацію множини варіантів. «Креативність» стала синонімом дивергентного мислення – і таким чином перетворилася на психологічну здатність, яку можна вимірювати, тестувати і розвивати. Це було принципово нове розуміння: якщо в традиції «творчість» була привілеєм генія, то «креативність» у гілфордівському сенсі є загальнолюдською здатністю, який кожен має у більшій чи меншій мірі. Це можна інтерпретувати як демократизацію й одночасно баналізацію: з цього дару вона стає психологічним тестовим показником.

Упродовж наступних десятиліть поняття «креативності» було розвинуто і уточнено. Були розроблені «Тести творчого мислення Торренса» (Torrance Tests of Creative Thinking, 1966) – один із найбільш використовуваних інструментів вимірювання креативності¹⁸. Згодом Т. Амабіль у «Соціальній психології творчості» (The Social Psychology of Creativity, 1983) запропонувала «компонентну модель», де креативність є результатом взаємодії предметних знань, навичок творчого мислення та внутрішньої мотивації¹⁹. Представники позитивної психології віднесли «креативність» до переліку «сильних сторін характеру» в системі VIA (Values in Action), розробленій Селігманом і Петерсоном. Тут «креативність» вже є не лише когнітивною здатністю, а й чеснотою, що завершує її перетворення з ексклюзивного мистецького концепту в загальнокультурну цінність²⁰.

Але справжній переворот стався з появою теорії «креативної економіки» та «креативного класу». Британський дослідник Дж. Хокінс у книзі «Креативна економіка» (2001) визначив креативність як здатність генерувати нові ідеї, що мають економічну цінність²¹. Це визначення є показовим: творчість тут оцінюється не з позиції естетичної чи екзистенційної вартості, а з позиції ринкової реалізованості.

Ще виразніше цю логіку розвиває Р. Флорида в своїй впливовій книзі «Піднесення креативного класу» (2002)²². Флорида визначає «креативний

¹⁷ Guilford J. The Nature of Human Intelligence. McGraw-Hill, 1967. 538 p.

¹⁸ Torrance, E. P. *Torrance Tests of Creative Thinking: Norms-Technical Manual*. Personnel Press, 1966. 267 p.

¹⁹ Amabile, T. M. *The Social Psychology of Creativity*. Springer-Verlag, 1983. 245 p.

²⁰ Peterson, C., Seligman, M. E. P. *Character Strengths and Virtues: A Handbook and Classification*. New York : Oxford University Press ; Washington : American Psychological Association, 2004. 216 p.

²¹ Howkins J. *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. London : Penguin Global, 2001. 288 p.

²² Флорида Р. *Homo creativus. Як новий клас завойовує світ* / пер. з англ. М. Яковлєва. Київ : Наш формат, 2018. 432 с.

клас» як сукупність людей, що «додають економічну вартість через свою творчість»: від науковців і інженерів до дизайнерів, художників і акторів. Головна теза книги: у постіндустріальній економіці знань саме концентрація «творчого капіталу» стає ключовим фактором економічного зростання міст і регіонів. Т. зв. формула «3Т» (Technology, Talent, Tolerance) описує умови, за яких креативний клас осідає у певному місті і процвітає. Тобто успішне постіндустріальне місто має бути технологічно розвиненим, залучати таланти і бути відкритим до різноманіття. Ця теорія здобула величезний вплив і стала основою для численних урбаністичних стратегій у всьому світі. Але вона також зазнала нищівної критики, що є важливим моментом для нашого аналізу. Проблема цієї концепції не в тому, що вона помиляється описово, а в тому, що вона пропонує редукцію: творчість стає «креативністю» саме тоді, коли перетворюється на вимірювану, алгоритмічну і ринково затребувану здатність. Все, що не конвертується в економічну вартість, за такою логікою є не «справжньою» творчістю, а лише її неефективним відхиленням. Флоріда розмиває різницю між «творчістю» і «роботою зі знаннями»: менеджер, що «творчо вирішує проблеми», і скульптор, що виношує на повноцінний досвід смерті, опиняються в одній категорії. Це не просто аналітична неточність, це симптом ширшого процесу, про який далі. Згодом у книзі «Нова міська криза» (The New Urban Crisis, 2017), Флоріда констатував, що концентрація креативного класу у поглиблює нерівність і виробляє «поляризовані» міста, де бідні і багаті живуть у дедалі більших розірваних просторах²³.

Філософ і урбаніст Ш. Зукін у книзі «Naked City: Death and Life of Authentic Urban Places» (2010) показав, як дискурс «автентичності» й «креативності» використовується для джентрифікації міських кварталів: художники та божественна молодь перетворюють занедбані райони на привабливі, після чого їх витісняє дорожче житло і туристична інфраструктура. Креативність стає знаряддям витіснення²⁴. Ж. Бодрійяр у своїх ключових працях «Симулякри і симуляція» (1981)²⁵, «Суспільство споживання» (1970)²⁶, «Система речей» (1968)²⁷ запропонував найрадикальнішу діагностику

²³ Флоріда Ч. Криза урбанізму. Чому міста роблять нас нещасними / пер. з англ. І. Бондаренко. Київ : Наш формат, 2019. 320 с.

²⁴ Zukin S. Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. New York : Oxford University Press, 2010. 312 p.

²⁵ Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхуна. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.

²⁶ Baudrillard G. Le système des objets. Paris : Gallimard, 1968. 288 p.

²⁷ Baudrillard J. La société de consommation : ses mythes et ses structures. Paris: Gallimard 1970. 318 p.

сучасної культури. Його концепція симулякра – знаку, що не має оригіналу й глибини – є, мабуть, найточнішим описом того, чим може стати креативність у сучасному світі. За Бодрійяром, ми живемо в культурі, де образи вже не відображають реальність (перший порядок симулякрів), не спотворюють її (другий порядок) і навіть не приховують її відсутності (третій порядок) – образи стали первинними, вони самі є реальністю. У цьому контексті «креативна» продукція (реклама, брендинг, арт-дизайн, культурні «проекти») є виробництвом гіперреальності: вона не відображає ніякого досвіду, крім досвіду споживання образів.

Мистецтво в цій системі координат перебуває в особливо парадоксальній позиції. Бодрійяр у «Змові мистецтва» (1996) говорив про «трансестетизацію» – розчинення мистецтва в повсякденному житті, яке означає не торжество мистецтва, а його зникнення. Коли все стає «дизайном», коли будь-який магазин є «простором досвіду», коли корпоративний логотип обговорюється в категоріях естетики, мистецтво втрачає свою особливість і перестає бути місцем критичного мислення²⁸. Характерним є приклад творчості Джеффа Кунса – американського художника, чий гігантські скульптури з нержавіючої сталі («Balloon Dog», 1994-2000; «Rabbit», 1986) досягають найвищих цін на аукціонах в історії. Кунс сам характеризує свою роботу як «прийняття» культури споживання без іронії. Його мистецтво є, за визначенням Бодрійяра, досконалим симулякром: воно знищує дистанцію між мистецтвом і товаром, і саме тому стає найдорожчим товаром. Але чи є воно творчістю у гайдегерівському сенсі? Чи «відкриває» воно нове буття, чи лише відображає вже існуючу систему цінностей?

До певної міри, відмінність між творчістю і креативністю є у тому, що саме вони творять (виробляють) і як вони це виробляють. Творчість претендує на творення (виробництво) принципово нового: того, чого до цього не було не лише як предмета, а й як можливості. Це є, власне, та «трансформаційна творчість» у термінах Боуден: зміна самих правил, а не гра за правилами. Казимир Малевич пише «Чорний квадрат» (1915), і цей жест не є просто нестандартним живописним рішенням: він змінює саме поняття живопису, руйнує всю попередню структуру «можливого» в цій галузі, ставить «велику крапку», проголошуючи «смерть мистецтва», відкриваючи неосвоений простір для нових, інших художніх форм вираження, пропонуючи нову самодостатню і незалежну від предметного світу реальність. Джон Кейдж, відомий композитор-авангардист, музичний «хуліган» презентує «4'33» (1952) – твір, що складається з чотирьох

²⁸ Baudrillard J. Le complot de l'art. Paris : Gallimard, 2005. 171 p.

хвилин і тридцяти трьох секунд тиші, заповненої різними стихійними звуками довкілля, причому кожного іншими, залежно від конкретного середовища, де «виконується». І цим рухом він руйнує загальноприйняте уявлення про музику, радикально деконструє сутність музики як процесу організації і впорядкування звуків, створюючи зовсім нове розуміння музики, запроваджуючи альтернативний досвід її сприйняття. Креативність у поширеному значенні є радше «комбінаторною» або «дослідницькою». Вона є генеруванням нових поєднань або нових програм у межах існуючого концептуального простору. Це не применшує її значення, більшість того, що відноситься до дизайну, реклами, архітектури, маркетингу, консалтингу є саме цією фаховою, кваліфікованою, цінною, нерідко дуже складною діяльністю в межах встановлених параметрів і вже існуючих форм та образів.

Але важливо не змішувати ці два типи, хоча, насправді, це досить складно. Коли Стів Джобс говорить: «Креативність – це просто поєднання речей. Коли ви запитуєте творчих людей, як вони щось зробили, вони відчують трохи провини, бо насправді вони цього не робили, вони просто щось побачили. Через деякий час це здавалося їм очевидним. Це тому, що вони змогли поєднати свій досвід і синтезувати нові речі (інтерв'ю Wired, 1996), він описує саме «комбінаторну творчість», і це є чудовим описом того, що робить дизайн²⁹. Але коли митець (наприклад, А. Матіс, Х. Міро, П. Мондріан, багато відомих і менш знаменитих імен) роками відсікає все більш деталей від своїх образів, рухаючись до чистих горизонталей і вертикалей, шукаючи і знаходячи чисту лаконічну виразність форми, кольору, концепту – це не дизайн, це творення нового світобачення і, по суті, іншої реальності, не лише мистецької, нових соціокультурних цінностей, художніх і суспільних перспектив.

Ще один вимір сучасних відмінностей між творчістю і креативністю – це інше розуміння суб'єкта творчої (креативної) діяльності. Творчість традиційно пов'язувалася з індивідуальним творчим суб'єктом – художником, поетом, композитором, – чия особистість є невід'ємною від твору, де кожен мазок є вираженням конкретної людини, її безпосередніх переживань, її власних уявлень про світ. Неможливо відокремити «форму» від «особистості» художника – це один нероздільний акт. Креативність у корпоративному і маркетинговому дискурсі, навпаки, є компетентністю, свідомо відокремленою від особистості, знеособленою, позбавленою конкретних характеристик людини. «Креативна команда»,

²⁹ Wired: Steve Jobs – The Next Insanely Great Thing. Wired, № 4.2.02.1996. URL: http://archive.wired.com/wired/archive/4.02/jobs_pr.htm Source: https://quotepark.com/quotes/1932321-steve-jobs-creativity-is-just-connecting-things/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 1.06.2026).

«мозковий штурм», «дизайн-мислення» (Design Thinking) – усі ці методи стимулювання і продукування передбачають, що «хороші ідеї» можуть бути вироблені процедурно, методично, колективно. Т. Браун у «Дизайн-мисленні» (Change by Design, 2009) описує процес, у якому «людиноцентрований» підхід і структурована методологія не дозволяють виробляти інноваційні рішення. На його думку, творчість не є привілеєм генія, а є процесом виявлення нових зв'язків між людськими потребами, технологічними можливостями і соціальними контекстами. У цьому сенсі його підхід перегукується зі знаменитою формулою Стіва Джобса, але переводить її з індивідуального рівня генія на рівень колективного дизайн-мислення та інноваційних практик. Тобто це є надзвичайно ефективним для вирішення проблеми, але це є технологія, а не митецтво³⁰. Небезпека виникає у тому, що «дизайн-мислення» і подібні підходи починають претендувати на те, що вони є творчістю, тим самим підмінюють одне поняття іншим. Художника-суб'єкта з його унікальним особистим досвідом замінює «креативна команда» з її алгоритмічно відтворюваним процесом.

Творчий процес у традиційному розумінні не підлягає повному розкладу і плануванню. Він має власний ритм, власну логіку, власну «дозрілість». Митець живе в інших часових реєстрах, де є етапи візіонерства, натхнення, творчого імпульсу і захоплення, є періоди порожнечі, тиші і занепаду, є очікування, визрівання, зупинки, є відчай та ейфорія, є моменти, коли «щось» приходить – і твориться образ, нова реальність. Майже кожен відомий митець провів не один день, рік і навіть десятиліття у пошуках себе, свого шляху, стилю, від найбільшого до найдрібніших деталей, часто непомітних і неважливих для зовнішнього рецепієнта. Доля Вінсента Ван Гога, складні і трагічні виверти його біографії, часи безперервної творчої одержимості і безсилового психічного занепаду, емоційного виснаження – яскравий приклад життя чи не кожного художника з певними особливостями його таланту, душевного устрою, суспільного середовища і ще багатьох явних і прихованих нюансів так званої «творчої долі», а насправді, такого цінного, багатогранного, неосягненого феномену власне творчості, що не піддається остаточному і вичерпному аналітичному препаруванню креативними технологіями успіху чи ефективного дизайну.

Креативність у корпоративному розумінні, навпаки, є плановою і результативною. Вона підлягає дедлайнам, КПП, спринтам, кількісним вимірам, рейтинговим і конкуруючим стимулюванням. Творча індустрія (creative industries) – термін, запроваджений Департаментом культури,

³⁰ Brown T. *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*. New York : HarperBusiness, 2009. 264 p.

медіа та спорту Британії в 1997 році, – декларує, що «творчість» може і повинна бути промисловою: регулярною, відтворюваною, зростаючою, прибутковою тощо. Проблема не у тому, що це погано. Дизайнери, рекламисти, архітектори, ігрові розробники, кінематографісти – усі вони здатні виробляти надзвичайно цінні культурні продукти в промисловому ритмі. Проблема у тому, що ця логіка проникає і в сферу власне мистецтва, і там вона дає збій. Художній ринок і система галерей-бієнале виробляє все більший тиск на художника: необхідно регулярно виробляти нові роботи, підтримувати впізнаваний стиль (бренд), залишатися актуальним. Це тиск логіки виробництва на логіку творення, і він породжує характерні деформації: художника, що є бізнесом, а не суб'єктом досвіду.

XXI ст. внесло принципово нові виміри в цю дискусію. Поява інтернету, соціальних мереж і цифрових технологій відтворення змінила саму матерію, з якою працює мистецтво. «Постінтернет-мистецтво»³¹ – перехідне мистецтво від онлайн-формату у знову матеріальний вимір, воно знаменує якісні зміни не лише у мистецькому контексті, а й у соціокультурному середовищі, психології сприйняття. Це практики, що свідомо рефлексують над умовами існування образу в мережі, його нескінченну відтворюваність, швидке забування, відрив від матеріального контексту. Американська художниця Луна Юс (Hito Steyerl) у своїх відеоесе, зокрема «In Defense of the Poor Image» (2009), запропонувала парадоксальний захист «бідного образу»: низькоякісного, пікселізованого, «деградованого» зображення, що стрімко поширюється в мережі³². Штайерл протиставляє «бідне зображення» (poor image) традиційній естетиці високої якості. Вона трактує цифрові копії, меми, піратські відео, низькороздільні файли не як дефект культури, а як нову форму демократизації образів, де мобільність і циркуляція стають важливішими за оригінальність і технічну досконалість. «Бідний образ» є демократичним: він відірваний від ауратичного оригіналу (у сенсі Беняміна), від музейного контексту, від ринкової вартості. Але чи означає це його творчу силу, чи лише іншу форму поверхні?

Останні роки принесли нову і дуже гостру форму напруги між «творчістю» і «креативністю», пов'язану з цифровим мистецтвом і NFT (non-fungible tokens). В. Бенямін у легендарному есе «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» (1935) писав про «ауру» – унікальне відчуття присутності оригінального твору, що пов'язане з його місцем у традиції і ритуальному контексті. Технічне відтворення

³¹ Post-Internet Art. URL: <https://www.artsy.net/gene/post-internet-art> (дата звернення: 1.06.2026).

³² Steyerl H. *In Defense of the Poor Image* // *e-flux Journal*. 2009. No. 10. November URL: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image> (дата звернення: 1.06.2026)

знищує ауру, але Беньямін бачив у цьому й інший потенціал: мистецтво звільняється від ритуальної залежності і може стати інструментом політичної мобілізації³³. Цифрова доба довела цю логіку до крайності: технічна відтворюваність стала тотальною, але обіцяний «звільнювальний потенціал» значною мірою реалізувався в нових формах маніпуляції і поверхні.

Феномен NFT (Non-Fungible Token) 2020-2022 рр. є показовим прикладом цих суперечностей. NFT претендував на «повернення аури» цифровому образу через технологію блокчейн: штучне відтворення унікальності в середовищі, де унікальність за визначенням неможлива. Апогеєм цього процесу став продаж роботи художника Майкла Винкельмана, відомого як Beeple, «Everydays: The First 5000 Days» за 69,3 мільйонів доларів на Christie's у 2021 році у вигляді невзаємозамінного токена (NFT). Як повідомляє The New York Times, аукціон проходив протягом двох тижнів, торги почалися зі стартової ціни 100 доларів. В останні кілька секунд торгів надійшло безліч заявок, через що аукціон продовжили на дві хвилини. Покупець колажу Beeple отримав зашифрований файл в блокчейн-форматі. JPG-файл «Everydays – The First 5000 Days» є колажем, який складається з п'яти тисяч цифрових робіт, які Beeple малював щодня з 2007 року. Ці картини – реакція художника на події світової політики та культури. На колажі можна помітити мультиплікаційних персонажів, Ілона Маска, Джеффа Безоса, Дональда Трампа, лідера КНДР Кім Чен Ина, Майкла Джексона, віцепрезидентів США Майкла Пенса і Камалу Гарріс³⁴. Чи є це тріумфом цифрової творчості чи досконалим симулякром у сенсі Бодрійєра – питання, на яке ринок уже відповів, а культурна критика ще не завершила.

Теоретик нових медіа Л. Манович у «Мові нових медіа» (The Language of New Media, 2001) ще задовго до NFT-буму описав принцип рису цифрової культури: «варіативність» і «модульність», тобто цифровий об'єкт може бути нескінченно змінений, скопійований, реміксований. Це структурно «комбінаторна» творчість, вбудована в саму природу медіуму. NFT є спробою накласти поверхню цієї «варіативності» логіку унікальності та власності, але ця логіка є зовнішньою за відношенням до природи цифрового мистецтва, а не органічною³⁵. Згодом Манович у праці

³³ Беньямін В. Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності / пер. з нім. Ю. Рибачук / Вибране. Львів : Літопис, 2002. С. 53-87.

³⁴ Мопі Є. JPG-картину художника Beeple продали за рекордні \$69 мільйонів як NFT-токен. URL: <https://suspihne.media/culture/112791-jpg-kartinu-hudoznika-beeple-prodali-za-rekordni-69-miljoniv-ak-nft-token/> (дата звернення: 1.06.2026).

³⁵ Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2001.354 p.

«Культурна аналітика» (Cultural Analytics, 2020) пропонує «кількісний» підхід до аналізу культури: він аналізує кольорові зображення, тексти, відео за допомогою алгоритмів. Це є ще одна форма розмивання межі між «творчістю» і «аналітикою»: хто є «творцем» у проєкті, де мільйони образів аналізуються алгоритмом?³⁶

2. Сучасне мистецтво: пошук нової автентичності крізь творчість і креативність

Справді, сучасне мистецтво є полем, де напруга між творчістю і креативністю виявляється з найбільшою гостротою. Арт-система з її ярмарками (Art Basel, Frieze), аукціонними домами (Christie's, Sotheby's), ключовими музеями та впливовими галереями є одним з найбільш ієрархічно організованих і ринково орієнтованих культурних полів. І водночас саме в ній виникають найрадикальніші спроби опору цій логіці.

Рух «інституційної критики» 1960-1970-х років зробив саму арт-систему предметом художнього дослідження. Ханс Гааке у своїх роботах викривав ринкові і політичні зв'язки музеїв (скандальна виставка в Гуттенгаймі 1971 р., що була скасована через розслідування, які розкривали власність опікунів музею), Марсель Бродтгарс іронічно відтворював музейні інституції у своїх «псевдомузеях», Андреа Фрейзер систематично аналізувала підсвідоме ринкової системи мистецтва. Ці художники робили видимим механізм, що зазвичай залишається непомітним: виробництво «значущості» у мистецтві є соціальним процесом, що має чіткі владні координати. Люк Болтанський і Єв Кьяпелло в «Новому дусі капіталізму» (*Le nouvel esprit du capitalisme*, 1999) аналізують, як критика капіталізму 1968 року і вимога свободи, автентичності, самовірування, творчості була поглинута самим комерціалізацією і перетворена на нову форму її легітимації. Мережевий тип організації, проєктна логіка роботи, вимоги мобільності, ентузіазму, пасіонарності – часто це є іншою, більш вишуканою формою відчуженням. Художник, що виражає себе, і менеджер, що творчо вирішує бізнес-задачі, стають двома проявами одного ідеологічного проєкту³⁷.

Л. Гайд у «Дарі» (*The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*, 1983, перевидання 2007) пропонує фундаментальну відмінність між «ринковою» і «даруючою» логікою творчості. Справжня художня творчість є подарунком, вона вимагає передачі, а не накопичення, вона створює зв'язок, а не обмін. Коли мистецтво занурюється в ринкову логіку, де твір є «продуктом», художник є «постачальником», а глядач є «споживачем»,

³⁶ Manovich L. Cultural Analytics. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2020. 318 p.

³⁷ Boltanski L., Chiapello E. Le Nouvel esprit du capitalisme. Paris : Gallimard, 1999. 843 p.

відбувається глибоке перекручення самої природи творчості. Художній твір первісно належить не до логіки товару, а до логіки дару. Художник не просто виробляє продукт, а бере участь у циркуляції творчого дару, який існує завдяки обміну, взаємності та культурній комунікації. Гайд не заперечує можливості продавати мистецтво, але наполягає: художник живе двома життями, і ринкова логіка не повинна колонізувати ту сферу, де відбувається власний творчий процес³⁸.

Саме в цьому зазорі між творчістю як даром (чи дарунком) і креативністю як ресурсом і розміщується головне напруження сучасної культури. П. Бурд'є у роботі «Правила мистецтва» (1992) запропонував концептуальний апарат для розуміння цього процесу. «Поле мистецтва» є автономним соціальним простором, що функціонує за власними правилами акумуляції «символічного капіталу» – визнання, престижу, культурного авторитету. Але ця автономія є відносною і постійно перебуває під тиском «гетерономних» (передусім економічних) принципів. «Комерційне» і «чисте» мистецтво є двома полюсами поля, між якими розгортається боротьба за визначення того, що вважається справжнім мистецтвом³⁹.

Система великих міжнародних бієнале є одночасно простором художньої легітимації та розваги для «креативного класу». Куратор Ганс Ульріх Обрист, один із найвпливовіших людей сучасного арт-світу, у своїй «Короткій хронології кураторства» (*A Brief History of Curating*, 2008) описує куратора як «каталізатора» і «перекладача» між художником і публікою⁴⁰. Автор реконструює історію становлення кураторства як самостійної культурної практики. Він виходить із переконання, що історія мистецтва добре документована, тоді як історія кураторства часто залишається в тіні. Він називає книгу своєрідним «актом протесту проти забуття». Тому його мета – зібрати досвід тих людей, які фактично винайшли сучасне кураторство. Куратор перестає бути лише адміністратором й асоціюватися лише зі зберігачем музейної колекції. У другій половині XX століття його роль кардинально змінилася. Куратор стає автором концепції виставки, інтерпретатором мистецтва, посередником між художником і публікою, творцем нових культурних контекстів.

Крім того, виставка набуває статусу самостійного культурного твору, культурного тексту. Це означає перехід від аналізу окремого твору до

³⁸ Hyde L. *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*. 25th Anniversary Edition. New York : Vintage Books, 2007. 464 p.

³⁹ Бурд'є П. Правила мистецтва: генеза і структура літературного поля / пер. з фр. С. Йосипенка. Київ: Веселка, 2003. 384 с.

⁴⁰ Obrist H. U. *A Brief History of Curating*. Zürich : JRP|Ringier, 2008. 255 p.

аналізу виставки як форми виробництва смислів, тобто куратор працює не стільки з об'єктами, скільки зі зв'язками між ними, формуючи унікальну креативну, різноматичну логіку. Такий підхід дозволяє представляти виставку простором, де народжуються нові смислові конфігурації. Обрист показує, як після 1960-х років центр художнього життя поступово зміщується від постійних колекцій до тимчасових виставок, від музею до бієнале, фестивалів, проєктів та подій. Динамічність, мінливість, адаптивність експозиційних середовищ відображала і відображає складну невловиму природу постсучасної культури.

Але критики, такі як Д. Хіккі, наприклад, у «Невидимому драконі» (*The Invisible Dragon*, 1993), вказують: ринок і куратори разом у системі, де «добре» мистецтво розвивається не через досвід якості, а через позиціонування в системі⁴¹. Дослідник звертає увагу на те, що у 1980-1990-х роках у мистецтвознавстві та культурній теорії поняття краси стало майже підозрілим. Домінували політичні, соціологічні, гендерні, постструктуралістські та інституційні інтерпретації мистецтва. Хіккі виступає проти цієї тенденції й ставить провокаційне запитання: Чому ми перестали говорити про красу? Головна теза книги полягає в тому, що краса не є пережитком минулого чи буржуазною ілюзією. Для Хіккі краса – це не метафізична категорія на кшталт платонівської ідеї, а форма культурної комунікації між твором і глядачем. Вона виникає в акті зустрічі та спокуси. Краса є демократичною – це, мабуть, найвідоміша думка Хіккі. Він стверджує, що краса працює без посередників. Щоб пережити красу, не потрібно наукового ступеня, музейного сертифіката, кураторського дозволу, академічної інтерпретації. Глядач має право на власне естетичне судження. Саме тому Хіккі називає красу демократичною силою. Хіккі стверджує, що сучасні музеї, університети, фонди та арт-інституції часто прагнуть контролювати інтерпретацію мистецтва. У результаті мистецтво перетворюється на об'єкт виховання, моралізаторства або політичної педагогіки. Він виступає проти ситуації, коли інституція пояснює глядачеві, що саме той повинен бачити, відчувати, сприймати. Для Хіккі велике мистецтво не повчає, воно приваблює, зачаровує, провокує, спокушає. Тому він аналізує твори Рафаеля, Караваджо, Воргола та Роберта Меплторпа як приклади естетичної сили образу. У багатьох теоретичних школах кінця ХХ-початку ХХІ століття насолода від мистецтва розглядалася як щось підозріле. Хіккі повертає право на задоволення. Він фактично говорить: якщо мистецтво перестає хвилювати, зачаровувати

⁴¹ **Hickey D.** *The Invisible Dragon: Essays on Beauty, Revised and Expanded*. Chicago : University of Chicago Press, 2009. 224 p.

й захоплювати, воно втрачає значну частину своєї культурної сили. Такий підхід пропонує своєрідну альтернативу двом крайностям: з одного боку – класичній естетиці, де краса мислиться як абсолютна цінність, з іншого – постструктуралістським (постмодерністським) теоріям, де краса часто розчиняється в дискурсах влади.

Одна з найвпливовіших теоретиків сучасного мистецтва К. Бішоп у «Штучному пеклі» (*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 2012) аналізує «partiципаторне мистецтво» – мистецтво, яке залучає глядача як учасника художнього процесу – і виявляє в цьому нову форму напруги між творчістю та активізмом, між естетичним і політичним. Вона критикує тенденцію, де участь стає самоціллю, а естетична якість приноситься в жертву соціальному ефекту і водночас захищає право мистецтва бути тривожним, конфліктним, неприємним, а не лише залучаючим⁴². Вона стверджує, що з 1990-х років у мистецтві відбувся так званий соціальний поворот – перехід від створення об'єктів до створення соціальних взаємодій. Художники дедалі частіше працюють не з матеріалом, а з людьми, спільнотами та процесами комунікації. У результаті художнім твором стає не річ, а подія або соціальна ситуація. Участь сама по собі не є цінністю – це, мабуть, найвідоміша і найсуперечливіша теза Бішоп. Вона критикує поширене переконання, що будь-яке мистецтво, яке залучає людей до участі, автоматично є демократичним і політично прогресивним. На її думку, участь не гарантує ні естетичної якості, ні політичної емансипації. Сам факт співпраці ще не робить мистецтво критичним або значущим. Бішоп вважає, що мистецтво – це простір не лише комфорту і загальної згоди, воно здатне провокувати, напружувати, конфліктувати, руйнувати консенсус, виявляти і підкреслювати суперечності. Крім того, вона виступає за збереження і дотримання певної дистанції між глядачем і художнім твором, що робить можливими критичне мислення, вільну інтерпретацію. Ще один важливий момент її концепції – етика не замінює естетику, тобто моральна користь, соціальна спрямованість твору не завжди тотожна його художній цінності. Йдеться про оцінку мистецтва (передусім, партиципаторного) з естетичних позицій, а не лише за етичними, часто моралізаторськими критеріями.

Важливою і цікавою тенденцією на сучасному арт-ринку є звернення значної частини митців до категорій тіла, спільноти, місця, часу. Ці практики можна назвати контрпрактиками щодо домінуючої креативної логіки. Перформативне мистецтво від самого початку протиставляло себе

⁴² Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London; New York : Verso, 2012. 382 p.

логіці товару: перформанс важко (неможливо) продати, відтворити, він існує лише в момент свого здійснення. У цій парадоксальності – сутність перформансів і перформативних практик. Відома Марина Абрамович у своїй роботі «The Artist is Present» (MoMA, 2010)⁴³ сиділа нерухомо протягом 736 годин, зустрічаючи погляд кожного відвідувача музею. Тисячі людей плакали перед нею, не маючи змоги пояснити чому. Ця неможливість артикуляції і є свідченням того, що відкривається особливий стан і ситуація присутності, яку неможливо симулювати і яка не зводиться до конкретних образів. Цей перформанс цікавий не лише як подія в історії мистецтва, а як своєрідний експеримент над увагою, присутністю, афектом і міжсуб'єктністю. Назва «The Artist Is Present» часто перекладається буквально «Художниця присутня». Але в культурологічному сенсі йдеться про щось значно глибше. У сучасному світі людина майже постійно розсіяна між інформаційними потоками, гаджетами, соціальними ролями, майбутнім і минулим. Абрамович радикалізує простий акт: бути тут і зараз разом з Іншим. Фактично матеріалом твору стає не тіло художниці, а сама присутність її та учасників. З формального погляду нічого не відбувається. Люди просто дивляться одне одному в очі, але саме ця відсутність події створює подію. Тут виникає цікавий зв'язок із дзенем як тотальне переживання моменту «тут і зараз», життя напряду без посередництва слів, пояснень, інших людей, власне самої культури і мистецтва. Як дзенівський коан руйнує автоматизм мислення, так цей перформанс руйнує автоматизм спілкування. Мовчання починає говорити більше за слова. Один із найбільш загадкових аспектів перформансу – велика кількість людей, які починали плакати. Багато учасників описували досвід як трансформаційний, а деякі – як уховний. Для дослідників афекту це надзвичайно цікаво. Перформанс демонструє, що емоція не завжди породжується наративом чи історією. Іноді достатньо уваги, погляду, взаємної присутності. Для класичного мистецтва характерна схема: художник – твір – глядач. У «The Artist Is Present» ця структура руйнується, фактично твір створюють самі відвідувачі. У цьому сенсі Абрамович дуже близька до проблематики, яку аналізує К. Бішоп.

Найцікавіше, що перформанс про безпосередню присутність, став одним із перших глобально вірусних мистецьких проєктів епохи соціальних мереж. МоМА трансливав його онлайн, а фотографії кожного учасника викладалися в мережу. Тобто твір про фізичну присутність парадоксально отримав друге життя у цифровому просторі. Для досліджень

⁴³ Museum of Modern Art. URL: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/2010/performance-art-in-the-social-media-age/ (дата звернення: 1.06.2026).

постсучасності – це дуже важливий момент: чим більше твір наголошує на безпосередності, тим сильніше він починає існувати як медійний образ.

Найвідоміший епізод стався тоді, коли навпроти Абрамович несподівано сів її колишній партнер і співавтор багатьох перформансів – Улай. Без жодного слова вони просто дивилися один на одного. Цей фрагмент став одним із найбільш переглянутих відео в історії сучасного мистецтва та перетворився на окремий культурний міф. Цікаво, що для багатьох глядачів саме ця сцена стала зрозумілішою за будь-які теоретичні пояснення перформансу. Мабуть, головна причина його актуальності у тому, що він ставить питання, яке лише загострилося після 2010 року: чи здатні ми ще бути присутніми одне для одного? У добу алгоритмів, штучного інтелекту, інформаційного перевантаження, війни та постійної тривоги, акт уважного погляду на іншу людину несподівано перетворюється на радикальну практику. Саме тому цей перформанс можна читати не лише як мистецький жест, а як антропологічний експеримент над людською потребою бути побаченим, просто бути. У «The Artist Is Present» художній об'єкт остаточно зникає, поступаючись місцем афективному полю присутності. Твором стає не річ, а подія зустрічі, не образ, а інтенсивність взаємного погляду. Це фактично один із найяскравіших прикладів переходу від естетики об'єкта до естетики відносин, афекту та співприсутності в сучасній культурі.

Ще один цікавий феномен – Яніс Кунелліс і Arte Povera (мистецтво бідноти), що виник в Італії наприкінці 1960-х рр., свідомо використовували «незначні» матеріали – вугілля, мішковину, живих тварин (знаменита робота Кунелліса «Untitled (12 horses)», 1969, де він розмістив 12 живих коней в римській галереї) як жест опору ринковій логіці. «Бідне мистецтво» стверджувало, що справжня творча енергія знаходиться не в естетичній полірованості, а в прямому контакті з матерією і досвідом.

Соціально-орієнтоване мистецтво (Socially Engaged Art), або «реляційна естетика» в термінології Ніколя Буррьо («Реляційна естетика», 1998)⁴⁴, переносить акцент з твору на процес і стосунки. Художник стає організатором спільного досвіду: Тірваніт Ріркрит готує страви для відвідувачів галереї, Томас Гіршгорн будує монументальні тимчасові споруди разом з мешканцями бідних кварталів, Сантьяго Сьєрра наймає безробітних для виконання безглузвих, принизливих завдань, щоб зробити видимою невидиму логіку найманої праці. Ці практики ставлять під сумнів саме поняття креативності як індивідуальної здатності: вони наполягають на тому, що творчість є завжди соціальним актом, що виникає з і для

⁴⁴ Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon : Les Presses du Réel, 1998. 125 p.

спільноти, і що твір є лише матеріалізацією відносин, а не кінцевим продуктом.

Отож, креативність часто постає цивілізованою, «одомашненою», ринково придатною версією творчості. Вона зберігає зовнішню форму новизни, оригінальності, «виходу за межі», але часто втрачає те, що притаманне творчості: непередбачуваність, стихійність, безкорисливість, ризики, відсутність будь-яких гарантій публічного прийняття і комерційного успіху. Але це не означає, що власне творчість зникла. Вона продовжує існувати на маргінесах, у художніх практиках, що свідомо відмовляються від ринкової логіки. І, що важливо, вона продовжує існувати навіть усередині арт-системи, у творах художників, що використовують мову ринку для його критики. Характерним є приклад Вольфганга Тільманса – німецького фотографа, який отримав Тернерівську премію (2000) і виставляється в найпрестижніших інституціях світу, але при цьому наполегливо підтримує low-key, майже щоденну практику фотографії, що уникає монументальності і вічності. Його роботи (тіла, інтер'єри, небо, абстрактні лабораторні процеси) не претендують на «значущість» у ринковому сенсі. Вони є слідом уваги: уважного погляду, що відкриває присутність у звичайному.

Два найбільш відомих художника рубежу ХХ-ХХІ ст. – американець Джефф Кунс⁴⁵ і британець Демієн Герст⁴⁶ – є, мабуть, найкращими прикладами того, що відбувається, коли логіка креативності (виробництво, бренд, ринок) повністю колонізує сферу творчості. Кунс виготовляє свою роботи – велетенські сталеві «повітряні кульки», порцелянові фігурки Майкла Джексона, «Кролика» (Rabbit, 1986), що у 2019 р. продали за 91,1 млн доларів, – у майстерні, що функціонує як завод: близько 90 асистентів виготовляють твори за ескізами художника, сам Кунс нерідко навіть не торкається фізичного матеріалу. Герст, у свою чергу, здобув популярність серії об'єктів: мертвими акулами і тваринами у формаліні («Фізична неможливість смерті у свідомості живого», The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991), скляними вітринами з хірургічними інструментами, «Заради Бога» (For the Love of God, 2007) – людський череп, покритий 8601 діамантом, виставок за 50 млн фунтів. У 2008 р. він продав одну роботу через Сотбіс, минаючи галерею, і за один аукціон виручив 111,5 млн фунтів. Пригадується його

⁴⁵ Jeff Koons. <https://web.archive.org/web/20080416003111/http://www.neurotypisch.nl/koons/index.html> (дата звернення: 1.06.2026).

⁴⁶ Damien Steven Hirst. URL: <https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/83364-damien-hirst-damien-hirst> (дата звернення: 1.06.2026).

виставка в PinchukArtCentre у 2009 році «Реквієм»⁴⁷, сповнена брутальних, фізіологічних проявів людської сутності у поєднанні з ідеями віри, медицини, естетики, добробуту.

Проекти цих художників презентує сучасне мистецтво, яке Ж. Бодрійяр ще в 1990-х описав трансестетику, де все є мистецтвом і тому нічого не є мистецтвом. Художник Ганс Гааке неодноразово вказував: ринок сучасного мистецтва є системою відмивання грошей і легітимації статусу, а не виробництва змісту. Роботи Кунса і Герста є комбінаторною творчістю, за Боуден, вони поєднують уже існуючі культурні знаки (кітч, смерть, розкіш, банальність) у новій конфігурації. Вони не є трансформаційними, вони не змінюють правила, але вони є симптоматичними: вони виробляють об'єкти, які є ідеальними дзеркалами суспільства. Кунс і Герст є креативними у повному значенні слова і тому вони, мабуть, є проблематичними для творчості. Художня практика Абрамович, про яку вже згадувалося, навпаки, вираженням творчості у сильному, трансформаційному сенсі. Вона продовжує більше п'ятдесяти років творити перформанси, в яких її власне тіло є одночасно медіумом, матеріалом і твором. Наприклад, «Ритм 0» (Rhythm 0, 1974) – шість годин у напівпорожній галереї в Неаполі: перед нею стіл із 72 предметами (квіти, пір'я, пістолет, ніж, бритва) і запрошення глядачам робити з нею що завгодно. Результат показав: анонімний натовп спочатку обережно, а згодом брутально і відверто дійшов до небезпечних насильницьких дій. Її твори є трансформаційними: вони змінюють саме питання про те, що є мистецтво, що є тіло, що є присутність, що є співучасть. Їх неможливо технологічно виробити чи відтворити в промисловому ритмі, вони вимагають всього су'єкта, всього його, у всій його вразливості.

Китайський художник Ай Вейвей⁴⁸ є ще одним прикладом творчості у сильному, трансформаційному сенсі, але тут трансформація відбувається не лише в просторі мистецтва, а й у просторі політики. «Соняшникове насіння» (Sunflower Seeds, 2010, Tate Modern) – 100 мільйонів порцелянових зерен, виготовлених вручну майстрами сформовані в однорідну масу. Твір одночасно говорить про масу і про індивіда, про китайське мануфактурне виробництво і про людське мистецтво, про капіталізм і про традицію. «Пам'ять» (Remembering, 2009) – 9000 дитячих рюкзаків на фасаді Haus der Kunst у Мюнхені, на знак пам'яті про дітей, загиблих при землетрусі в Китаї у 2008 р. через будівельні порушення. Твір є одночасно меморіалом

⁴⁷ «Реквієм». Демієн Хьорст / Requiem by Damien Hirst. URL: <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/rekviem-damien-horst-requiem-by-damien-hirst> (дата звернення: 1.06.2026).

⁴⁸ Ai Weiwei. URL: <https://web.archive.org/web/20080704053817/http://www.aiweiwei.com/> (дата звернення: 1.06.2026).

і політичним обвинуваченням. Ай Вейвей не є креативним у контексті ринкових відносин, але його творіння вражають емоційно, впливаючи на суспільство, змінюючи культурні сенси.

Сьогодні у контексті дискусії про творчість і креативність з'являється дуже потужний і перспективний фактор – штучний інтелект. Системи і програми ШІ здатні виробляти об'єкти, які за формальними ознаками на перший (і не лише на перший) погляд важко відрізнити від мистецького контенту, створеного людиною, людською творчістю. Він комбінує і досліджує в масштабах, недосяжних для людини. Разом з тим, ШІ (принаймні нинішнього покоління) не є творчим: він не може змінити правила, за якими він сам працює. Він є функцією своїх даних і своєї архітектури і він надзвичайно креативним у флоридівському сенсі: він може нескінченно виробляти нові ідеї, нові комбінації, нові рішення. І якщо творчість і креативність ототожнювати, то можна вважати, що ШІ творить. Якщо ж їх розрізнити, то ШІ є неймовірно продуктивним інструментом для креативності і, можливо, взагалі не причетний до творчості. Але інноваційні технології розвиваються з дивовижною швидкістю і, можливо, така однозначна характеристика креативності ШІ зміниться, як і зміниться статус митця і його творчості...

ВИСНОВКИ

Творчість і креативність, попри часте ототожнення у сучасному науковому і публічному дискурсі, є спорідненими, але не тотожними феноменами культури. Творчість належить до фундаментальних антропологічних характеристик людини, пов'язана зі здатністю до смислотворення, виходу за межі наявного досвіду, продукування нових культурних форм, цінностей та світоглядних горизонтів. Вона має екзистенційний вимір і виступає важливим чинником культурної еволюції, духовного самоздійснення особистості та розвитку мистецтва.

Натомість креативність є переважно соціокультурною та інструментальною формою реалізації творчого потенціалу в умовах сучасного суспільства. Вона орієнтована на пошук ефективних, інноваційних, оригінальних рішень у різних сферах діяльності: від мистецтва і дизайну до комунікації, менеджменту, креативних індустрій, креативної економіки. Якщо творчість тягнє до народження нових смислів і культурних універсалій, то креативність значною мірою пов'язана з виробництвом новизни, комбінаціями наявного досвіду у нові форми і конфігурації, адаптацією культурних ресурсів до потреб сучасного суспільства та створенням конкурентних переваг у символічній економіці.

У сучасній культурі спостерігається поступове зміщення акценту від традиційного розуміння творчості як виняткового акту генія до ширшого трактування креативності як універсальної компетентності, доступної практично кожній людині. Ця трансформація відповідає логіці постіндустріального суспільства, у якому інновація, мобільність, здатність до постійного оновлення стають важливими культурними імперативами. Водночас подібна тенденція містить певні ризики, пов'язані з комерціалізацією творчої діяльності, інструменталізацією культури та перетворенням творчості на ресурс економічного виробництва.

Сучасне мистецтво демонструє складну взаємодію творчості та креативності. З одного боку, воно активно використовує креативні стратегії, новітні технології, міждисциплінарні практики та інноваційні форми комунікації. З іншого – продовжує виконувати свою традиційну функцію критичного осмислення дійсності, продукування нових смислів і формування альтернативних моделей бачення світу. Саме тому творчість і креативність не варто розглядати як взаємовиключні явища. Вони перебувають у відносинах взаємодоповнення, де творчість забезпечує глибину, культурну значущість та аксіологічний вимір культурних практик, а креативність – їхню динамічність, адаптивність і здатність відповідати на виклики сучасності.

Перспективи їхнього подальшого співіснування полягають у формуванні нових моделей культурного виробництва, у яких інноваційність поєднуюватиметься зі смислотворенням, а технологічна ефективність – із гуманістичними цінностями. За цих умов творчість залишатиметься джерелом культурної новизни і духовного розвитку людини, тоді як креативність виступатиме механізмом її актуалізації в складному та мінливому соціокультурному просторі XXI століття.

АНОТАЦІЯ

У дослідженні здійснено культурологічний аналіз феноменів творчості та креативності, виявлено їхню спільність та принципові відмінності. Проаналізовано особливості функціонування творчих і креативних стратегій у сучасному мистецтві, яке одночасно виступає простором культурного експерименту, виробництва нових смислів і впровадження інноваційних форм комунікації. Обґрунтовано, що сучасне мистецтво формується на перетині творчості як процесу смислотворення та креативності як механізму культурної інновації. Доведено, що в сучасній культурі творчість і креативність перебувають не у відносинах протиставлення, а взаємодоповнення. Творчість забезпечує глибинний аксіологічний та гуманістичний вимір культурного розвитку, тоді як

креативність сприяє адаптації культурних практик до динамічних умов сучасності. Перспективи подальшого розвитку сучасного мистецтва пов'язані з пошуком балансу між смислотворенням і технологічною інноваційністю, між культурною рефлексією та креативним виробництвом нових форм культурного досвіду.

Література

1. Арендт Г. Становище людини / пер. з англ. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1999. 254 с.
2. Беньямін В. Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності / пер. з нім. Ю. Рибачук / Вибране. Львів : Літопис, 2002. С. 53-87.
3. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхуна. Київ : Основи, 2004. 230 с.
4. Бурд'є П. Правила мистецтва: генеза і структура літературного поля / пер. з фр. С. Йосипенка. Київ : Веселка, 2003. 384 с.
5. Вазарі Дж. Життєписи найславніших живописців, скульпторів та архітекторів / пер. з італ. А. Перепаді. Київ : Мистецтво, 1970. 499 с.
6. Кант І. Критика сили судження / пер. з нім. А. Онишка. Київ : Темпора, 2022. 688 с.
7. Морі Є. JPG-картину художника Beeple продали за рекордні \$69 мільйонів як NFT-токен. URL: <https://suspilne.media/culture/112791-jpg-kartinu-hudoznika-beeple-prodali-za-rekordni-69-miljoniv-ak-nft-token/> (дата звернення: 01.06.2026).
8. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. Київ : Основи, 1996. 415 с.
9. Платон. Бенкет / пер. з давньогрец. У. Головач. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2005. 176 с.
10. Платон. Іон / пер. з давньогрец. Й. Кобова / Діалоги. Харків : Фоліо, 2008. С. 68-85.
11. «Реквієм». Демієн Хьорст / Requiem by Damien Hirst. URL: <https://pinchukartcentre.org/exhibitions/rekviem-damien-horst-requiem-by-damien-hirst> (дата звернення: 01.06.2026).
12. Флорида Р. Homo creativus. Як новий клас завойовує світ / пер. з англ. М. Яковлєва. Київ : Наш формат, 2018. 432 с.
13. Флорида Р. Криза урбанізму. Чому міста роблять нас нещасними / пер. з англ. І. Бондаренко. Київ : Наш формат, 2019. 320 с.
14. Фрейд З. Леонардо да Вінчі. Спогад дитинства. URL: <https://lnk.ua/o79rJkigG> (дата звернення: 1.06.2026).
15. Юнг К.-Г. Психологія і поезія. URL: <https://poezia.org/ru/publications/609> (дата звернення: 23.06.2026).

16. Alberti L. B. On Painting. London : Penguin, 1991. 288 p.
17. Amabile T. M. The Social Psychology of Creativity. New York : Springer-Verlag, 1983. 245 p.
18. Baudrillard J. La société de consommation : ses mythes et ses structures. Paris : Gallimard, 1970. 318 p.
19. Baudrillard J. Le complot de l'art. Paris : Gallimard, 2005. 171 p.
20. Baudrillard J. Le système des objets. Paris : Gallimard, 1968. 288 p.
21. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London ; New York : Verso, 2012. 382 p.
22. Boden M. The Creative Mind: Myths and Mechanisms. London ; New York : Routledge, 2004. 344 p.
23. Boltanski L., Chiapello E. Le Nouvel esprit du capitalisme. Paris : Gallimard, 1999. 843 p.
24. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon : Les Presses du Réel, 1998. 125 p.
25. Brown T. Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation. New York : HarperBusiness, 2009. 264 p.
26. Csikszentmihalyi M. Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. New York : Harper Perennial, 1996. 456 p.
27. Csikszentmihalyi M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York : Harper & Row, 1990. 303 p.
28. Damien Hirst. URL: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/83364-damien-hirst-damien-hirst> (дата звернення: 1.06.2026).
29. Guilford J. P. The Nature of Human Intelligence. New York : McGraw-Hill, 1967. 538 p.
30. Heidegger, M. Der Ursprung des Kunstwerkes / Holzwege. Gesamtausgabe. Bd. 5 / hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1977. S. 1-74.
31. Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. I. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1986. 632 p.
32. Hickey D. The Invisible Dragon: Essays on Beauty. Revised and Expanded Edition. Chicago : University of Chicago Press, 2009. 224 p.
33. Howkins J. The Creative Economy: How People Make Money from Ideas. London : Penguin Global, 2001. 288 p.
34. Hyde L. The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World. 25th Anniversary ed. New York : Vintage Books, 2007. 464 p.
35. Jeff Koons. URL: <https://web.archive.org/web/20080416003111/http://www.neurotypisch.nl/koons/index.html> (дата звернення: 1.06.2026).
36. Manovich L. Cultural Analytics. Cambridge, MA : The MIT Press, 2020. 318 p.

37. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA : MIT Press, 2001. 354 p.
38. Nietzsche F. Nachgelassene Fragmente. KSA 13. Fragment 16 [40]. Berlin : Walter de Gruyter, 1980. 674 p.
39. Obrist H. U. A Brief History of Curating. Zürich : JRP|Ringier, 2008. 255 p.
40. Peterson C., Seligman M. E. P. Character Strengths and Virtues: A Handbook and Classification. New York : Oxford University Press ; Washington : American Psychological Association, 2004. 816 p.
41. Schopenhauer A. The World as Will and Representation. Vol. 1. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. 696 p.
42. Torrance E. P. Torrance Tests of Creative Thinking: Norms-Technical Manual. Princeton : Personnel Press, 1966. 267 p.
43. Wired: Steve Jobs – The Next Insanely Great Thing. Wired. 1996. Vol. 4.02. URL: http://archive.wired.com/wired/archive/4.02/jobs_pr.html (дата звернення: 1.06.2026).
44. Zukin S. Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. New York : Oxford University Press, 2010. 312 p.

Information about the author:

Pryhoda-Donets Tamila Mykolaivna,

Candidate of Philosophical Sciences,

Associate Professor at the Department of Cultural Studies

Lesya Ukrainka Volyn National University

15, Kovelska str., Lutsk, 43000, Ukraine

PRACTICE-ORIENTED TRAINING OF PROSPECTIVE DESIGNERS THROUGH INTERMEDIAL TECHNOLOGIES

Sylenko Yu. V.

INTRODUCTION

The relevance of the study stems from the need to renew the content, forms and methods of professional training of prospective multimedia design specialists. This need is associated with the digitalisation of education, the development of the creative industries, and the growing role of visual, audiovisual and interactive communication. A contemporary designer works with various media formats: text, image, sound, motion, animation, digital environments, interfaces and user interaction. Therefore, their training should be directed not merely towards the acquisition of theoretical knowledge, but towards its application in the process of creating an integrated multimedia product.

The regulatory basis of the study is defined by the Law of Ukraine “On Higher Education”, which outlines the legal and organisational principles governing the functioning of the higher education system, as well as the significance of educational programmes, competences and learning outcomes in the training of specialists¹. The Law of Ukraine “On Amendments to Certain Laws of Ukraine Concerning the Development of Individual Educational Trajectories and the Improvement of the Educational Process” is also significant for the topic of this study. It emphasises the flexibility of the educational process, students’ choice of educational components, and the consideration of their interests, needs, motivation and experience².

In this context, practice-oriented training of prospective multimedia design specialists becomes particularly significant. It involves bringing learning assignments closer to real professional practice, engaging students in project work, using digital tools, presenting outcomes, and developing a portfolio. This approach corresponds to the specific nature of multimedia design, where the expected learning outcome is not abstract knowledge about design, but the ability to create graphic, animated, video-based, interactive and presentation products.

¹ Закон України «Про вищу освіту». Відомості Верховної Ради (ВВР), 2014, № 37-38, ст.2004. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення: 15.06.2026).

² Закон України «Про внесення змін до деяких законів України щодо розвитку індивідуальних освітніх траєкторій та вдосконалення освітнього процесу», від 23.04.2024 № 3642-IX. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/T243642?an=1> (дата звернення: 15.06.2026).

In this study, intermedial technologies are understood as pedagogically organised methods of combining different media, sign systems and artistic languages in students' learning activities. Digital technologies, in turn, serve as a means of their practical implementation, since they make it possible to work with graphics, video, sound, animation, interactivity, prototyping, digital whiteboards, AI-enabled tools and multimedia presentations.

Thus, the relevance of the topic stems from the need for the theoretical substantiation and practical development of a training model for prospective multimedia design specialists. Such a model should integrate the intermedial approach, digital tools, project-based activity, reflective support, and the author's experience of implementing educational components within the educational programme "Multimedia Design" at Kyiv National University of Technologies and Design.

1. The Essence of Intermediality and Intermedial Technologies in Contemporary Design Education

In contemporary scholarship, intermediality is regarded as a concept that helps explain the interaction of different art forms, media, semiotic systems and modes of communication. Its significance is increasing, particularly in the context of the digitalisation of education, the active use of multimedia content, and visual, audiovisual and interactive forms of learning. For the training of prospective multimedia design specialists, this concept is important because their professional activity is directly connected with the combination of text, image, sound, motion, digital environments and user interaction.

It is first necessary to distinguish between intertextuality and intermediality. A. Saprykina notes that intertextuality concerns primarily verbal relations between texts, since "the nature of intertextuality is verbal". Intermediality has a broader scope, as it encompasses the interaction of different semiotic systems. The researcher explains media as a means of transmitting information and as an intermediary between systems, emphasising that "all definitions are united by the common seme 'a means of transmitting information, an intermediary'"³. Thus, intermediality may be understood as a connection between several semiotic systems that interact within a single artistic, cultural or educational phenomenon.

A similar understanding is offered by N. Lupak. She interprets intermediality as the interaction of the semiotic codes of different art forms within a multimedia cultural and educational space. For the educational process, it is important

³ Саприкіна А. Інтертекстуальність та інтермедіальність: кореляція понять. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Донецьк: Норд-Прес, 2010. Вип. 15. С. 87-92. – С. 90.

that the author treats intermediality both as an art-historical concept and as a pedagogical category, since interaction among the arts constitutes an important basis for arts education⁴. In this context, intermediality makes it possible to organise learning through the comparison, combination and reinterpretation of different media forms: text, illustration, photography, video, animation, sound and digital graphics.

S. Kocherha and O. Visych explain intermediality through the translation of one “language” of art into another. This idea is important for the methodology of teaching multimedia design. A prospective designer must be able not simply to use separate means of visual or digital expression, but to transfer meaning from one media form to another. For example, a textual idea may be embodied in a visual sign, a composition, an animation script, an interactive element or an audiovisual image. S. Kocherha and O. Visych rightly note that a synthetic image often emerges as a “symbiosis of word, colour and sound”⁵. For multimedia design, this idea is fundamental, since it is precisely the combination of different channels of perception that forms an integrated communicative product.

Intermediality is closely connected with the concept of the media text. A. Sazhyna analyses it through the interaction of different artistic codes within a single textual formation. Using the example of advertising text, the researcher shows that the contemporary media text is heterogeneous in nature and combines the aesthetic with the utilitarian; therefore, it cannot be reduced solely to a verbal message⁶. This is important for designer training, since a significant part of students’ learning and professional assignments is connected with the creation of complex media messages in which visual imagery, text, function and emotional impact work together.

In contemporary art, intermediality is also defined as one of the leading tendencies. I. Vlasenko and A. Korol consider it as a phenomenon of dialogue among the arts that activates holistic perception through different sensory modalities. The authors emphasise that “intermediality is one of the main tendencies in the development of art”⁷. In this sense, the intermedial approach

⁴ Лупак Н. М. Інтермедіальні технології в системі мистецької освіти як педагогічна інновація. *Педагогічні науки: збірник наукових праць*. 2018. Вип. LXXXIV. Т. 2. С. 127-132.

⁵ Кочерга С., Вісич О. *Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти*: навчальний посібник для здобувачів вищої освіти. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2023. 286 с. – С. 16-17. DOI: <https://doi.org/10.25264/978-617-8041-00-7>

⁶ Сажина А. В. Інтермедіальні маркери сучасного рекламного тексту. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. 2013. Вип. 3(1). С. 122-130.

⁷ Власенко І. М., Король А. М. Інтермедіальність сучасного мистецтва і технології його сприйняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 38-45. – С. 44. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313265>

makes it possible to view the training of prospective designers as work with the multimodal language of contemporary culture, where information is conveyed through image, colour, sound, motion, rhythm, space and digital interaction.

At the same time, in the digital environment, intermediality is not limited to the simple combination of several means of expression. I. Fűzi understands it as a set of practices that shape ideas about technology, media and art⁸. This approach provides grounds for interpreting intermediality as an activity-based phenomenon. It is manifested in the ways in which meanings are created, transformed, transmitted and perceived. A. López-Varela Azcárate also emphasises that intermediality encompasses the interaction of art, technologies, the material medium, channels of dissemination, practices of reception and sociocultural contexts⁹. Thus, in the educational process, it may function as an object of study, a method of analysis and a way of organising students' creative activity.

For pedagogical interpretation, the concept of intermedial technologies is especially important. N. Lupak treats intermediality as a form of integration manifested in the interaction of different semiotic systems and in synchronous perception through two or more media channels. The researcher notes that literature, music, fine arts, cinema and theatre may be involved in such interaction as media that convey artistic information. At the same time, she considers intermediality as a pedagogical technology of interaction among the subjects of the artistic space¹⁰. Accordingly, intermedial technologies in education may be defined as pedagogically organised modes of learning activity based on the interaction of different media, artistic languages and semiotic systems for the creation, analysis and interpretation of integrated educational products.

O. Pushonkova, I. Bondar and F. Hontsa consider intermedial technologies as creative tools for the formation of artistic images. The authors emphasise that the combination of different media and artistic forms is not merely a technical device, but a platform for new artistic practices¹¹. For the training of prospective multimedia design specialists, this idea is fundamental. Intermedial

⁸ Fűzi I. Intermedial Practices as Reflections on Media and the Arts. What Do Kinema-Sketches Teach Us about Screenlife Movies? *Acta Universitatis Sapientiae Film and Media Studies*. 2024. Vol. 26. P. 47–67. – С. 47. DOI: <https://doi.org/10.47745/ausfm-2024-0010>

⁹ López-Varela Azcárate A. Intermedial semiotics in the age of artificial intelligence. Challenges and opportunities for the arts. *New Techno Humanities*. 2023. № 3(2). P.p. 108–116. – С. 108. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.techum.2024.04.001>

¹⁰ Лупак Н. М. Інтермедіальні технології в системі інтегрованої мистецької освіти. *Інтегральна система мистецької освіти: етнокультурний напрям розвитку здібностей творчої особистості*: колективна монографія / керівник авторського проєкту В. І. Федоришин. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. С. 150–171.

¹¹ Пушонкова О. А., Бондар І., Гонца Ф. Інтермедіальні технології у новітніх практиках образотворення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 93. Т. 2. С. 120–126. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-18>

technologies should be used not as an additional means of presenting learning material, but as a means of developing project thinking, compositional culture, visual literacy, the ability to work with digital tools, and the capacity to create meaningful multimedia solutions.

In the digital educational environment, intermediality is also connected with the expansion of channels of perception. A. Anhelova demonstrates this through the example of the olfactory component, which may function as a media element with its own semiotic system¹². This approach shows that the contemporary understanding of media extends beyond the traditional division into text, image and sound. For multimedia design, it opens up the possibility of a broader understanding of user experience, environment, emotional perception and multichannel communication.

Certain studies clarify the significance of intermediality in different spheres of communication. J. Nilsson shows that intermedial moments in media texts actualise the materiality and temporality of media¹³. A. Nelson, K. O’Riordan and J. Kim examine intermediality in science communication, particularly in the interaction of specialised, mass and social media¹⁴. These sources are not foundational for defining intermediality in pedagogy, yet they confirm the breadth of the concept’s use in contemporary communicative practices. By contrast, the work of T. Steiner, A. Lisohor and Yu. Sylenko is best used primarily to clarify the role of multimedia technologies in education, since the authors emphasise that such technologies open up new opportunities for learning¹⁵.

Thus, the analysis of sources provides grounds for stating that intermediality is a phenomenon involving the interaction of different media, artistic languages, semiotic systems and channels of perception. In the contemporary educational process, it acquires the significance of a methodological approach that combines the theoretical understanding of art and media with students’ practical activity. In the training of prospective multimedia design specialists, intermedial technologies should be regarded as a set of pedagogically organised means,

¹² Ангелова А. Запах як медіум: інтермедіальні стратегії ольфакторного занурення в кіномистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2026. Вип. 54. С. 43–56. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.54.2026.362218>

¹³ Nilsson J. Moments of intermediality: The use of television in Joker narratives. *Convergence*. 2020. Vol. 26, Issue 2. P. 386–401. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856518786010>

¹⁴ Nelson A., O’Riordan K., Kim J. Visual cultures of CRISPR: intermedial figuration in science communication. *The British Journal for the History of Science*. 2025. Vol. 58, Issue 4. P. 697–714. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0007087425101271>

¹⁵ Штайнер Т., Лісгор А., Силенко Ю. Професійно-практична підготовка дизайнерів: формування креативного мислення та візуальної грамотності засобами мультимедійних технологій. *Молодь і ринок*. 2025. Вип. 1/233. С. 163–167. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322714>

techniques and learning assignments that support the creation of an integrated multimedia product through the combination of text, image, sound, motion, digital environments and project-based interaction.

2. Regulatory and Educational-Programme Rationale for Practice-Oriented Training of Prospective Multimedia Design Specialists

Practice-oriented training of prospective multimedia design specialists is one of the leading directions in contemporary design education. Its essence lies in the fact that students' learning is not confined to the acquisition of theoretical knowledge of composition, form-making, colour, typography, digital technologies or multimedia communication. They must consistently apply this knowledge in the process of creating a specific project-based outcome. This is particularly important for multimedia design, since professional activity in this field involves working with different media formats, digital tools, visual systems, interactive products, the presentation of design solutions, and interaction with clients or audiences.

The general pedagogical basis of practice-oriented training can be traced in studies devoted to arts education and professional education. N. Lupak draws attention to professional artistic and creative self-realisation and to a set of professional competences in arts education¹⁶. Although the researcher does not directly analyse designer training, her arguments are important for understanding arts education as a space of creative action. In such education, students should not merely perceive artistic material, but interpret it, rethink it and transform it into their own educational or professional product.

In a later study, N. Lupak focuses on the integration of knowledge, media practices and the transformation of knowledge into productive action¹⁷. For the training of multimedia designers, this means that the learning process should not be built on the separate acquisition of theory and practice. A more appropriate logic is a gradual transition from analysis, observation and interpretation to design, visualisation, presentation and reflection.

Practice-oriented training in professional education is connected with the formation of knowledge, skills, practical experience and students' personal and professional development. O. Samoilenko, O. Mirshuk and Yu. Sylenko

¹⁶ Лупак Н. М. Інтермедіальні технології в системі мистецької освіти як педагогічна інновація. *Педагогічні науки: збірник наукових праць*. 2018. Вип. LXXXIV. Т. 2. С. 127-132.

¹⁷ Лупак Н. М. Інтермедіальні технології в системі інтегрованої мистецької освіти. *Інтегральна система мистецької освіти: етнокультурний напрям розвитку здібностей творчої особистості*: колективна монографія / керівник авторського проєкту В. І. Федоришин. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. С. 150-171.

consider professional education through the combination of knowledge, skills, practical capacities and professional development. This approach makes it possible to interpret practice-oriented training as a process in which learning assignments are brought closer to real professional situations¹⁸. In multimedia design, this may involve the development of identity design, an advertising layout, infographics, an interactive prototype, a motion-design solution, a video fragment, a multimedia presentation, UI elements or an integrated design project.

The training of prospective designers is analysed directly by T. Steiner, A. Lisohor and Yu. Sylenko. The authors define professional and practical training as “the process of forming in students a set of theoretical knowledge, practical skills and creative abilities”. They connect such training with project-based activity, real assignments, contemporary software and teamwork¹⁹. This argument is important for substantiating the training of prospective multimedia design specialists, since their professional competence is formed precisely through the completion of assignments that have practical content, a finished outcome and a connection with future professional activity.

A. Lisohor, T. Steiner and Yu. Sylenko specify that the contemporary field of design requires the capacity for “comprehensive rethinking of tasks, an analytical approach, strategic thinking and teamwork”. The authors emphasise that professional designer training should be connected with project-based activity that is as close as possible to the professional environment²⁰. In the context of multimedia design, this means that learning assignments should cover more than the creation of a visual object. They should involve problem analysis, identification of the target audience, idea generation, selection of the media format, work with digital tools, testing of the solution and its presentation.

An important characteristic of practice-oriented training is the development of project thinking. O. Kolesova, Yu. Sylenko and M. Ivanova define project thinking as an “integrative competence” of design students. According to the authors, it combines analytical, creative-heuristic, technological and reflective

¹⁸ Самойленко О.А., Міршук О.Є., Силенко Ю.В. Професійно-педагогічна підготовка фахівця у контексті сучасних реалій відкритого освітньо-наукового простору ЗВО. *Молодь і ринок*. 2023. Вип. 5 (213). С. 83-89. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.282838>

¹⁹ Штайнер Т., Лісогор А., Силенко Ю. Професійно-практична підготовка дизайнерів: формування креативного мислення та візуальної грамотності засобами мультимедійних технологій. *Молодь і ринок*. 2025. Вип. 1/233. С. 163-167. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322714>

²⁰ Лісогор А., Штайнер Т., Силенко Ю. Застосування комплексного дизайн-проектування в освітньому процесі професійної підготовки фахівців у сфері дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86, том 2. С. 102-107. – С. 103. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-16>

processes aimed at creating innovative design products²¹. For a prospective multimedia designer, this means the ability to see a design task holistically: from the conceptual idea to technical implementation, from the initial sketch to the completed multimedia product, and from an individual intention to the team presentation of the result.

Project-based technologies in higher education are also highly significant for the formation of practical experience. V. Miziuk, Zh. Kozhukhar and Yu. Sylenko note that such technologies are connected with the performance of meaningful tasks, the production of a specific product, the distribution of roles, the coordination of decisions and the presentation of results. The authors emphasise that project-based learning develops subject-specific, professional and digital competences, as well as the ability to exchange information, search for alternative solutions, self-organise and sustain self-motivation²². Thus, project activity in designer training performs not an auxiliary but a systemic function. It is through such activity that students master the real logic of professional work.

Digital tools and interactive platforms occupy a special place in the practice-oriented training of prospective multimedia design specialists. Yu. Sylenko and M. Ivanova note that interactive platforms develop the communicative, analytical and creative competences of prospective multimedia designers. In particular, FigJam brings the educational process closer to real professional practice through collaborative sketching, diagramming, real-time interaction and the subsequent transition to prototyping in Figma²³. Such tools make it possible to model the working processes of a design team. What matters in them is not only an individual creative idea, but also discussion, clarification, visual argumentation and the coordination of decisions.

Yu. Sylenko also substantiates that the professional training of multimedia designers requires the integration of innovative technologies for the development of students' digital, creative and project competences. The author notes that the use of Canva and Stop Motion Studio forms skills in working with specialised

²¹ Колесова О.А., Силенко Ю.В., Иванова М.С. Роль штучного інтелекту у розвитку проєктного мислення у студентів-дизайнерів. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 5. С. 57-67. – С. 57. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.7>

²² Мізюк В., Кожухар Ж., Силенко Ю. Проєктно-орієнтовані технології у ЗВО для формування навичок командної роботи в цифровому середовищі. *Освіта. Інноватика. Практика*. 2026. Вип. 14 (3). С. 95–103. – С. 97. DOI: <https://doi.org/10.31110/2616-650X-vol14i3-013>

²³ Sylenko Yu., Ivanova M. The Use of FigJam as a Means of Interactive Collaboration in the Professional Education of Future Multimedia Designers at Kyiv National University of Technologies and Design. *Învățământul artistic – dimensiuni culturale și identitare: Materialele simpozionului artistico-științific național cu participare internațională*, 28 octombrie 2025 / comitetul științific: Ana Simac[et al.]. Chișinău: [S. n.], 2025 (CEP UPSC). 237 p. – P.P. 81-90. – С. 86. URL: <https://dir.upsc.md/handle/123456789/8288/Materiale-Simpozion-Arte.pdf> (дата звернення: 15.06.2026).

software tools and prepares students for real professional practice in the field of multimedia²⁴. In this context, digital services should not be perceived merely as technical means for completing assignments. They are part of the professional environment in which prospective designers learn to create, edit, adapt, present and evaluate a multimedia product.

Practice-oriented training of prospective specialists in the multimedia field is clearly revealed through multimedia creative projects. Ya. Yanenko notes that such projects may be used as a form of practice-oriented student training. The author shows that, in European and American practice, the training of prospective media specialists is based on the completion of various creative projects that form the practical skills of future professionals. Within such assignments, students create advertising layouts, infographics, PR materials, social media content, website projects and storytelling products²⁵. For multimedia design, this approach is productive because the learning outcome takes the form of a specific product that can be included in a professional portfolio.

Ya. Yanenko emphasises that a multimedia creative project should be connected with the topics of lectures and practical classes, while its components should be presented during practical classes. The teacher evaluates each component of such a project and provides recommendations for its improvement, which students then take into account in the final version. This makes it possible to structure learning as a sequential process: from the initial idea to interim discussion, revision, final defence and portfolio development. It is also important that the author connects multimedia creative projects with overcoming the detachment of learning from business realities, as well as with the involvement of stakeholders and practising specialists in open defences of students' works²⁶.

The regulatory basis of practice-oriented training of prospective designers is laid down in the Standard of Higher Education of Ukraine for the first level of higher education in speciality 022 "Design". The Ministry of Education and

²⁴ Силенко Ю.В. Інноваційні інструменти III у професійній підготовці майбутніх дизайнерів: досвід організації практичних занять з курсу «Основи мультимедійного дизайну», ОП «Мультимедійний дизайн» КНУТД. Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». *X International Scientific and Practical Conference «An Integrated Approach To Science Modernization: Methods, Models And Multidisciplinarity»*, № 57, 17.10.2025. Vinnytsia, UKR – Vienna, AUT (Online). С. 691-700. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.10.2025.077>

²⁵ Яненко Я. Мультимедійний творчий проєкт як інноваційна освітня технологія. *Освітологічний дискурс*. 2020. Вип. 4 (31). С. 182–194. DOI: <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2020.4.12>

²⁶ Яненко Я. Мультимедійний творчий проєкт як інноваційна освітня технологія. *Освітологічний дискурс*. 2020. Вип. 4 (31). С. 182–194. DOI: <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2020.4.12>

Science of Ukraine defines the aims of learning as the formation of specialists capable of solving “complex specialised tasks and practical problems in the field of design”. In the Standard, designer training is connected with the application of theories and methods of design under conditions of complexity and uncertainty²⁷. This means that practical orientation is not an additional characteristic of design education, but is embedded in the very logic of the Standard.

The Standard also specifies that methods, methodologies and technologies in the field of design are connected with the design and production of single, complex and multifunctional design objects, as well as with the use of contemporary software products and technological equipment. Integral competence presupposes the ability to solve complex specialised tasks and practical problems in the field of design or in the process of learning. General competences include the ability to work in a team and to evaluate the quality of work performed, while professional competences include the ability to apply contemporary design methodologies, carry out form-making, mock-up development and modelling of design objects, use project graphics and contemporary software²⁸. Thus, the Standard orients designer training towards activity, product, quality and professional responsibility.

The learning outcomes defined by the Standard also have a clearly practical character. The Ministry of Education and Science of Ukraine provides for the application of acquired knowledge and understanding of the professional field “in practical situations”, the collection and analysis of information to substantiate a design project, and the definition of the aim, objectives and stages of design. Teamwork, responsibility for quality, evaluation of the design object, formation of an artistic and design concept, creation of design objects by means of project-graphic modelling, and the application of contemporary specialised software are also specified separately. According to the Standard, the qualification work must involve solving a complex specialised task or a practical problem in the field of

²⁷ Стандарт вищої освіти України: перший (бакалаврський) рівень, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 022 «Дизайн». Затверджено наказом МОН України від 13.12.2018 № 1391; зміни внесено наказом МОН України від 28.05.2021 № 593. Київ, 2018/2021. 15 с. – С. 5. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/022-Dyzayn-bakalavr.28.07.pdf> (дата звернення: 15.06.2026).

²⁸ Стандарт вищої освіти України: перший (бакалаврський) рівень, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 022 «Дизайн». Затверджено наказом МОН України від 13.12.2018 № 1391; зміни внесено наказом МОН України від 28.05.2021 № 593. Київ, 2018/2021. 15 с. – С. 6-7. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/022-Dyzayn-bakalavr.28.07.pdf> (дата звернення: 15.06.2026).

design²⁹. This confirms that the outcome of training should not be abstract knowledge about design, but the ability to perform professionally significant project-based actions.

The Educational and Professional Programme “Multimedia Design” at Kyiv National University of Technologies and Design specifies these provisions at the level of specialist training in multimedia design. The programme defines its aim as the training of specialists with general and professional competences in the field of multimedia design and skills in using contemporary technologies, methods and means for developing multimedia design products. The object of study comprises interactive multimedia design products, as well as the processes and principles of their development. The learning aims are directed towards the formation of specialists capable of solving practical problems in the field of multimedia design, where different media formats and technical conditions are combined³⁰.

The programme explicitly states its applied orientation. Its main focus is on the formation of professional competences, practical tools and skills for the comprehensive solution of project tasks in the field of multimedia design. It is important that the programme orients students towards the implementation of multimedia design projects, while practical training is carried out at contemporary enterprises in the information and creative industries of Ukraine³¹. This provides grounds for considering the educational process as one that should be connected with real professional assignments, digital technologies, team interaction and the expectations of the industry.

The Educational and Professional Programme “Multimedia Design” also defines the professional roles for which the graduate is prepared: designer, photo and video designer, motion designer, UI designer, and designer of multimedia objects. The content of learning is based on student-centred, competence-based and personality-oriented learning, learning through practical training, and self-directed learning. The teaching methods include active methods, in particular problem-based, partly exploratory and project-based methods. The forms of

²⁹ Стандарт вищої освіти України: перший (бакалаврський) рівень, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 022 «Дизайн». Затверджено наказом МОН України від 13.12.2018 № 1391; зміни внесено наказом МОН України від 28.05.2021 № 593. Київ, 2018/2021. 15 с. – С. 7-9. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/022-Dyzayn-bakalavr.28.07.pdf> (дата звернення: 15.06.2026).

³⁰ Освітньо-професійна програма «Мультимедійний дизайн» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю В2 «Дизайн», спеціалізація В2.01 «Графічний дизайн». Київ: КНУТД, 2025. 15 с. – С. 4. URL: https://drive.google.com/file/d/17TZpquU0Wia2gzsEcHCY6Q_yPe9l1IN7/view (дата звернення: 15.06.2026).

³¹ Освітньо-професійна програма «Мультимедійний дизайн» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю В2 «Дизайн», спеціалізація В2.01 «Графічний дизайн». Київ: КНУТД, 2025. 15 с. – С. 5. URL: https://drive.google.com/file/d/17TZpquU0Wia2gzsEcHCY6Q_yPe9l1IN7/view (дата звернення: 15.06.2026).

organising the educational process include practical and laboratory classes, independent work and professional placement, while the assessment system provides for reports on practical work and placements, presentations, and the defence of course design projects³². This structure confirms that students' practical activity is not a separate stage, but a cross-cutting condition for the implementation of the programme.

The content of the Educational and Professional Programme also demonstrates the connection between practice-oriented training and specific educational components. The programme includes such disciplines as "Fundamentals of Multimedia Design", "Composition in Multimedia Design", "Computer Modelling", "Special Technologies in Multimedia Design", "Directing of Filming and Editing", "Interactive Communications in Multimedia Design", "Design Presentation of Multimedia Projects" and "Integrated Design Project Development". Training practice, professional placement and pre-diploma practice are provided separately, as are the preparation and defence of the qualification work. The qualification work is defined as the solution of a complex specialised task or practical problem in the field of multimedia design, while its graphic component must contain a set of project and presentation documentation that corresponds to established industry practices³³.

Thus, the analysis of scholarly sources and regulatory and educational documents provides grounds for defining practice-oriented training of prospective multimedia design specialists as an integrated process of forming professional competences through the completion of real project assignments or assignments approximating real professional practice. Its content encompasses the acquisition of theoretical knowledge, work with digital tools, the development of project thinking, team interaction, the creation of multimedia products, the presentation of results and the formation of a professional portfolio. Regulatory requirements and the Educational and Professional Programme confirm that such training should be applied, project-based, technologically up-to-date and directly connected with the designer's future activity in the field of multimedia.

³² Освітньо-професійна програма «Мультимедійний дизайн» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю В2 «Дизайн», спеціалізація В2.01 «Графічний дизайн». Київ: КНУТД, 2025. 15 с. – С. 5-6. URL: https://drive.google.com/file/d/17TZpquU0Wia2gzsEcHCY6Q_yPe9I1IN7/view (дата звернення: 15.06.2026).

³³ Освітньо-професійна програма «Мультимедійний дизайн» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю В2 «Дизайн», спеціалізація В2.01 «Графічний дизайн». Київ: КНУТД, 2025. 15 с. – С. 9-11. URL: https://drive.google.com/file/d/17TZpquU0Wia2gzsEcHCY6Q_yPe9I1IN7/view (дата звернення: 15.06.2026).

3. Organisational and Pedagogical Conditions and a Model for the Implementation of Intermedial Technologies in the Training of Prospective Designers

The implementation of intermedial technologies in the training of prospective multimedia design specialists requires the systemic organisation of the educational process. This is not a matter of the occasional use of individual digital tools, but of creating learning conditions in which students analyse different media, combine artistic languages, work with digital platforms, complete project-based assignments and present their own multimedia solutions. Therefore, intermedial technologies should be implemented through the coordination of the content of educational components, the digital environment, project-based interaction and reflective support.

The first organisational and pedagogical condition is the content-related and methodological integration of intermedial technologies into the educational components of professional training. This condition presupposes that the intermedial approach should be embedded not in separate topics or one-off creative assignments, but in the overall logic of studying professional disciplines. It should be evident in the content of lectures, practical and laboratory classes, independent work, coursework and project assignments. T. Steiner, A. Lisohor and Yu. Sylenko emphasise the need to adapt curriculum content, provide methodological support for teachers, and include in learning “cases, assignments and projects that correspond to the real needs of the contemporary design market”³⁴. This point is important because the training of a prospective multimedia designer must be connected with real types of professional tasks.

The second condition is the creation of a contemporary digital and technological educational environment. Intermedial technologies cannot be implemented effectively without access to digital resources, software, interactive platforms and tools for collaborative work. S. Kocherha and O. Visych associate contemporary intermediality with digital technologies, multimodality, convergence and media integration. The authors note that “today it is becoming a multidimensional phenomenon, a natural consequence of technological innovations”³⁵. Thus, the digital environment is not an auxiliary element, but the basis for the practical application of the intermedial approach.

³⁴ Штайнер Т., Лісогор А., Силенко Ю. Професійно-практична підготовка дизайнерів: формування креативного мислення та візуальної грамотності засобами мультимедійних технологій. *Молодь і ринок*. 2025. Вип. 1/233. С. 163-167. – С. 166. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322714>

³⁵ Кочерга С., Вісич О. *Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти*: навчальний посібник для здобувачів вищої освіти. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2023. 286 с. – С. 76. DOI: <https://doi.org/10.25264/978-617-8041-00-7>

The third condition is the organisation of students' project-based and quasi-professional activity. Practice-oriented training should be brought closer to the real professional environment. In such an environment, a designer works with a technical brief, analyses the needs of the audience, selects media formats, coordinates decisions, prepares interim versions of the project and presents the result. O. Samoilenko, O. Mirshuk and Yu. Sylenko identify interdisciplinary integration within educational components, the organisation of quasi-professional activity in the context of practice, and blended learning as conditions of the professional training model³⁶. For multimedia design, this means that learning situations should reproduce the real stages of a designer's work.

The fourth condition is reflective-analytical and individualised tutorial support for learning activity. Intermedial technologies provide students with many tools; however, without pedagogical support, their use may remain superficial. It is important that students create multimedia products, explain their decisions, analyse mistakes, compare alternatives, and evaluate the correspondence of the result to the initial concept, the technical brief and the needs of the audience. O. Kolesova, Yu. Sylenko and M. Ivanova identify motivational and value-based orientation, technological provision, environmental integration, collaborative learning and reflective-analytical support among the conditions for the effective use of digital and AI tools³⁷.

Media literacy, a critical attitude towards digital tools and ethical responsibility should also be considered separately. N. Lupak emphasises the need for media literacy and media competence in the use of audiovisual information³⁸. A. López-Varela Azcárate draws attention to the need for ethical caution, human control, transparency and a critical attitude towards AI³⁹. This is particularly important for prospective multimedia design specialists, since they work with visual images, generative services, third-party materials, user data and digital channels of dissemination. Therefore, pedagogical support should develop technical proficiency as well as a responsible attitude towards content, sources, authorship and the impact of the product created.

³⁶ Самойленко О.А., Міршук О.Є., Силенко Ю.В. Професійно-педагогічна підготовка фахівця у контексті сучасних реалій відкритого освітньо-наукового простору ЗВО. *Молодь і ринок*. 2023. Вип. 5 (213). С. 83-89. – С. 86. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.282838>

³⁷ Колесова О.А., Силенко Ю.В., Іванова М.С. Роль штучного інтелекту у розвитку проєктного мислення у студентів-дизайнерів. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 5. С. 57-67. – С. 64. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.7>

³⁸ Лупак Н. М. Інтермедіальні технології в системі мистецької освіти як педагогічна інновація. *Педагогічні науки: збірник наукових праць*. 2018. Вип. LXXXIV. Т. 2. С. 127-132.

³⁹ López-Varela Azcárate A. Intermedial semiotics in the age of artificial intelligence. Challenges and opportunities for the arts. *New Techno Humanities*. 2023. № 3(2). Pp. 108–116. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.techum.2024.04.001>

The implementation of these conditions makes it possible to move from the fragmented use of digital tools to systematic practice-oriented training, in which students acquire experience in creating an integrated multimedia product. Their interrelation is presented below (see Fig. 1).

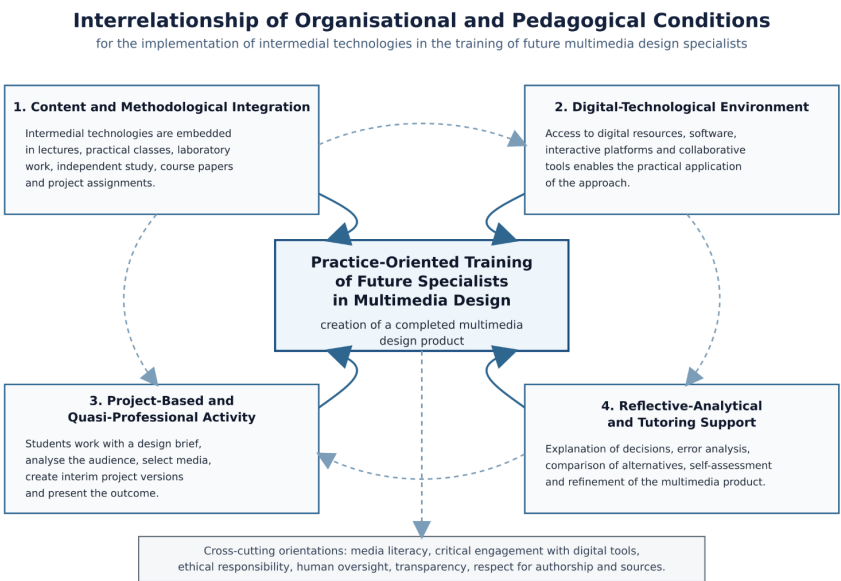


Fig. 1. Interrelationship of organisational and pedagogical conditions for practice-oriented training of future multimedia design specialists [developed by the author; graphical visualisation was prepared using generative AI tools]

Thus, on the basis of the analysed sources, four main organisational and pedagogical conditions for implementing intermedial technologies in the training of prospective multimedia design specialists can be identified: the content-related and methodological integration of intermedial technologies into educational components; the creation of a contemporary digital and technological educational environment; the organisation of students' project-based and quasi-professional activity; and the provision of reflective-analytical and individualised tutorial support.

The model of practice-oriented training of prospective multimedia design specialists through intermedial technologies is regarded as an integrated system for organising the educational process. It is aimed at developing students' ability

to create a multimedia design product through the combination of different media, digital tools, artistic and project-based solutions, and professional reflection (see Fig. 2).

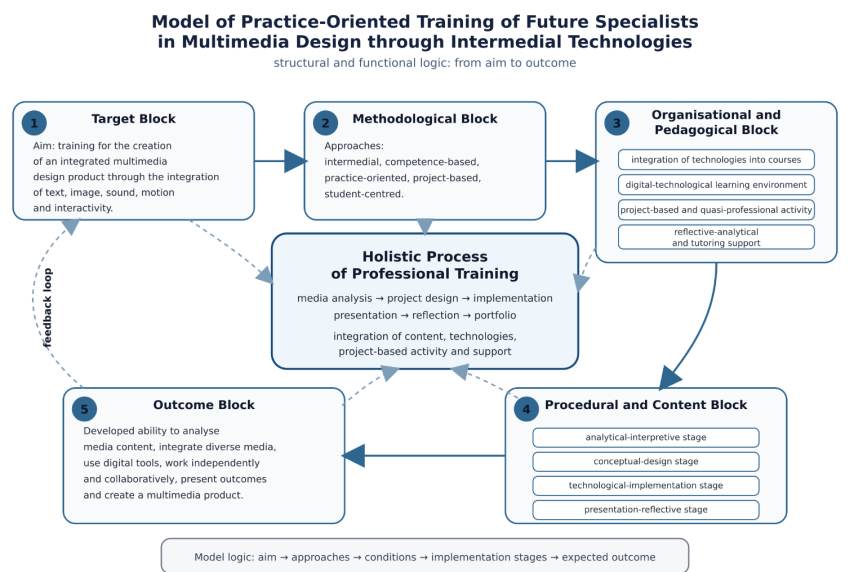


Fig. 2. Model of practice-oriented training of prospective multimedia design specialists through intermedial technologies [developed by the author; graphical visualisation was prepared using generative AI tools]

The structure of the model comprises five interconnected blocks: aim-oriented, methodological, organisational and pedagogical, procedural-and-content, and result-oriented. Let us consider them in more detail.

The aim-oriented block defines the main aim of the model. It consists in ensuring the practice-oriented training of prospective multimedia design specialists for the development of integrated multimedia products through the integration of text, image, sound, motion, interactivity and digital technologies.

The methodological block reflects the scholarly approaches on which the model is based. These include the intermedial, competence-based, practice-oriented, project-based and student-centred approaches. Their combination makes it possible to view the training of a prospective designer as a process of acquiring professional experience through the analysis, design, implementation, presentation and evaluation of multimedia solutions.

The organisational and pedagogical block contains the conditions for implementing the model. These include the content-related and methodological integration of intermedial technologies into the educational components of professional training; the creation of a contemporary digital and technological educational environment; the involvement of students in project-based and quasi-professional activity; and the provision of reflective-analytical and individualised tutorial support.

The procedural-and-content block reveals the stages of implementing the model. The analytical and interpretative stage involves the analysis of media texts, visual analogues, compositional solutions and ways of combining different media. The conceptual and project-based stage is directed towards developing the idea, script, structure, style and visual concept of the multimedia product. The technological and implementation stage covers work with digital tools and the creation of graphic, animated, video and interactive elements. The presentation and reflective stage involves project defence and presentation, discussion, self-assessment, revision and inclusion of the result in the student's portfolio.

The result-oriented block reflects the expected outcome of implementing the model. This concerns the formation in prospective multimedia design specialists of the ability to analyse media content, integrate different artistic languages, use digital tools, work on a project individually and in a team, present their own solutions and create a completed multimedia design product.

Thus, the proposed model reflects the sequential logic of practice-oriented training of prospective multimedia design specialists through intermedial technologies. It combines the aim, methodological approaches, organisational and pedagogical conditions, implementation stages and expected outcomes. This makes it possible to consider students' training as an integrated process in which the theoretical understanding of media gradually develops into project-based activity, work with digital tools, presentation of results and the formation of a professional portfolio.

4. Implementation of the Model in the Content of Educational Components and Learning Assignments within the Educational Programme “Multimedia Design” at Kyiv National University of Technologies and Design: The Author's Experience

The proposed model is implemented in the content of the educational components of the Educational Programme “Multimedia Design” through a system of practical, laboratory, coursework, project-based and extracurricular assignments.

Within the author's experience, intermedial technologies are used as a way of organising learning activities in which students analyse sign systems, create

graphic and multimedia objects, work with digital tools, present results and gradually build a professional portfolio.

It is appropriate to present the implementation of the model through the four organisational and pedagogical conditions (Table 1).

Table 1
Implementation of the Organisational and Pedagogical Conditions for Introducing Intermedial Technologies into the Content of the Educational Components of the Educational Programme “Multimedia Design”, First Bachelor’s Level of Higher Education, 2025-2026 Academic Year

Organisational and Pedagogical Condition	Educational Components Delivered by the Author	Examples of Implementation in Learning Assignments
<i>Content-related and methodological integration of intermedial technologies</i>	“Design Graphics”, “Fundamentals of Multimedia Design”, “Sign Systems in Multimedia Design”	Analysis of pictograms, icons and logos; creation of visual interpretations; development of a character, pictograms, navigation icons and a logo
<i>Contemporary digital and technological educational environment</i>	“Fundamentals of Multimedia Design”, “Sign Systems in Multimedia Design”	Work in Canva, Figma, FigJam, graphic editors, Gemini and other AI tools; creation of interactive infographics, an animated poster and stop-motion
<i>Project-based and quasi-professional activity</i>	Integrated Design Project Development”, coursework, training placement	Development of a design concept, storyboard, director’s script, original multimedia product and design presentation
<i>Reflective-analytical and individualised tutorial support</i>	All professional educational components, student research group	Consultations, discussion of interim results, self-assessment, defence, revision, participation in competitions and conferences

[developed by the author]

Let us consider this in more detail.

The first condition, content-related and methodological integration of intermedial technologies, is implemented through the inclusion of intermedial assignments in the content of professional educational components. In the educational component “Design Graphics” (compulsory discipline, Year 2), this can be traced in laboratory assignments related to character design. In particular, the methodological guidelines provide for the completion of the following topics: “Fundamentals of Character Design. Sketching”, “Proportions and Geometry of Forms in Character Design”, “Silhouette in

Character Design”, “Facial Expressions and Gestures in Character Design. Pose”, “Colour in Character Design”, and “Development of an Animated Character Concept”⁴⁰.

Such assignments have an intermedial character, since the student moves from the analysis of form, proportions, gesture and colour to the creation of an image that can be used in graphics, animation, storytelling or a multimedia project.

In the educational component “Sign Systems in Multimedia Design” (elective educational component, Year 2), the intermedial approach is implemented through practical assignments aimed at analysing and creating visual signs. Thus, Practical Assignment 1 involves the analysis of sign systems in communication and the creation of a message without words or letters by means of pictograms. Practical Assignment 2 is aimed at studying the pictogram as a universal language and developing pictograms on the basis of a modular grid. Practical Assignment 3 involves the analysis of the navigation sign system of a digital product and the development of iconographic navigation signs. Practical Assignments 4-5 are connected with interactive sign systems, UX/UI signs, animation, moving graphic symbols and logo development. Practical Assignment 6 involves the use of AI to develop elements of visual communication⁴¹.

In these assignments, students work with the sign as a carrier of meaning that can function in printed, digital, interface-based and animated environments.

The second condition, the creation of a contemporary digital and technological educational environment, is implemented through the use of software packages and platforms that correspond to the content of specific practical assignments. In the educational component “Fundamentals of Multimedia Design” (compulsory discipline, Year 1), practical assignments involve work with Canva, audio recordings, video timing, sound design, interactive infographics, stop-motion, morphing and pixilation. In particular, Practical Assignment 1 is aimed at familiarisation with Canva and its functional capabilities; Practical Assignment 2 focuses on working with audio and voice-over in accordance with video timing; Practical Assignment 3 involves the development of interactive infographics with dynamic elements; Practical

⁴⁰ Дизайн-графіка: методичні вказівки до виконання самостійних робіт з дисципліни «Дизайн-графіка» для здобувачів освіти першого (бакалаврського) рівня, денної форми здобуття освіти. Освітня програма Мультимедійний дизайн / упор.: О. С. Васильєва. Київ : КНУТД, 2026. – 51 с.

⁴¹ Знакові системи в мультимедійному дизайні: методичні вказівки до виконання практичних робіт з дисципліни «Знакові системи в мультимедійному дизайні» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної форми здобуття вищої освіти / упор.: О. С. Васильєва., Київ : КНУТД, 2026. 16 с.

Assignments 4-7 focus on mastering stop-motion, clay animation, pixilation and frame-by-frame animation⁴².

Within the educational component “Sign Systems in Multimedia Design” (elective educational component, Year 2), the digital environment is strengthened through the use of graphic editors and AI tools. For example, when developing a logo and navigation icons, students first analyse analogues, identify semantics, style, colour scheme and target audience, and then create their own solution. At the next stage, they may prepare a prompt for generating variations of the logo and icons, compare the results obtained, select appropriate options and refine them. Such work develops not the mechanical use of a digital service, but the ability to manage a digital result critically⁴³.

The third condition, the organisation of project-based and quasi-professional activity, is most fully implemented in the educational component “Integrated Design Project Development” (compulsory discipline, Year 4), professional coursework (Year 4) and training placement (Year 1). Thus, the content of the methodological guidelines for “Integrated Design Project Development” is structured according to the logic of gradual progression through the stages of design project development: from defining the problem, searching for and analysing sources, to developing a design concept, a compositional and formal solution, a storyboard, a director’s script and an original multimedia product⁴⁴.

This sequence corresponds to the procedural-and-content block of the model, which includes the analytical and interpretative, conceptual and project-based, technological and implementation, and presentation and reflective stages.

In coursework and during training placement, the intermedial approach may be implemented through assignments connected with the development of a brand system, a multimedia presentation, a series of digital materials, infographics, UI elements, animated content or the concept of a multimedia project. It is important that students do not simply complete a separate graphic exercise, but complete the full cycle of project activity: they analyse the problem, define the audience, select visual and digital means, create a product and present it.

⁴² Основи мультимедійного дизайну: методичні вказівки до виконання практичних робіт з дисципліни «Основи мультимедійного дизайну» для здобувачів освіти спеціальності В2 Дизайн, спеціалізація В2.01 Графічний дизайн, освітньої програми «Мультимедійний дизайн», першого (бакалаврського) рівня, 1 курс (1 семестр), денної форми здобуття освіти / упор.: Ю.В. Силенко Київ : КНУТД, 2025. 31 с.

⁴³ Знакові системи в мультимедійному дизайні: методичні вказівки до виконання практичних робіт з дисципліни «Знакові системи в мультимедійному дизайні» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної форми здобуття вищої освіти / упор.: О.С. Васильєва, Київ : КНУТД, 2026. 16 с.

⁴⁴ Комплексне дизайн-проектування: методичні вказівки до виконання практичних робіт з дисципліни «Комплексне дизайн-проектування» для здобувачів освіти спеціальності 022 Дизайн, освітньої програми «Мультимедійний дизайн», першого (бакалаврського) рівня, денної форми здобуття освіти / упор.: Ю.В. Силенко. Київ : КНУТД, 2025. – 43 с.

The fourth condition, reflective-analytical and individualised tutorial support, is implemented through consultations, staged discussion of works, self-assessment, peer assessment, defence and revision of results. In all methodological materials for the specified educational components, this is evident through the compulsory presentation of results, preparation of reports, justification of design choices, analysis of the tools used, and identification of the advantages and shortcomings of the completed solutions. Such support helps students understand why the selected sign, colour, composition, motion or digital tool corresponds to the assigned task.

A separate direction in the implementation of the model is the activity of the student research group “Laboratory of Contemporary Digital and Interactive Projects”, which operates at the Department of Multimedia Design and is supervised by Senior Lecturer Yu. V. Sylenko. The purpose of the group is to promote the formation of students’ professional, creative and research competences in the field of multimedia and multimedia design by involving them in the creation, analysis and study of contemporary digital and interactive projects⁴⁵.

Within the group, students work on original multimedia developments, participate in creative competitions, art projects and conferences, and prepare abstracts and articles based on the results of creative and research activity.

According to the report on the group’s activity in the 2025-2026 academic year, 15 members were involved in its work and 8 meetings were held. The participants took part in creative competitions, including the XXIV International Competition in Web Design and Computer Graphics, as well as in international-level conferences. The topics of student presentations covered motion design as an element of visual communication, the influence of colour and packaging form in identity design on consumer perception, web design as a career-guidance tool for a multimedia designer, visual identity as a tool of a brand’s communication strategy, and multimedia design and animation in education⁴⁶. This confirms that the model is implemented in classroom activities as well as in extracurricular creative and research work.

Thus, the implementation of the model in the content of the educational components of the Educational Programme “Multimedia Design” is carried out through specific learning assignments provided in the methodological materials for “Design Graphics”, “Fundamentals of Multimedia Design”, “Integrated Design Project Development” and “Sign Systems in Multimedia Design”, as

⁴⁵ Студентський науковий гурток «Лабораторія сучасних цифрових та інтерактивних проєктів». Керівник гуртка: Силенко Ю.В., ст. викладач; Іванова М.С., асистент. КНУТД. 2026. URL: <https://knutd.edu.ua/researchwork/stud-nauk-gurt/lab-such-cyfr-int-pr/> (дата звернення: 15.06.2026).

⁴⁶ Студентський науковий гурток «Лабораторія сучасних цифрових та інтерактивних проєктів». Керівник гуртка: Силенко Ю.В., ст. викладач; Іванова М.С., асистент. КНУТД. 2026. URL: <https://knutd.edu.ua/researchwork/stud-nauk-gurt/lab-such-cyfr-int-pr/> (дата звернення: 15.06.2026).

well as through coursework, training placement and the activity of the student research group. Such organisation makes it possible to ensure the connection between media analysis, work with signs and images, digital tools, project-based activity, presentation of results and the formation of a professional portfolio of a prospective multimedia design specialist.

CONCLUSIONS

The present study has theoretically substantiated and developed a model of practice-oriented training of prospective multimedia design specialists through intermedial technologies. The study also draws on the author's experience in delivering educational components within the Educational Programme "Multimedia Design". The following conclusions have been drawn.

The essence of intermediality, the intermedial approach and intermedial technologies in the contemporary educational process has been clarified. It has been established that intermediality is connected with the interaction of different media, artistic languages, sign systems and channels of perception. In the training of prospective multimedia design specialists, intermedial technologies should be regarded as pedagogically organised modes of learning activity that make it possible to combine text, image, sound, motion, digital environments and project-based interaction.

The specific nature of practice-oriented training of prospective multimedia design specialists has been characterised. It has been determined that such training should be directed towards the completion of real project assignments or assignments approximating real professional practice. Its important components include work with digital tools, the development of project thinking, visual literacy, team interaction, presentation skills and the ability to create a completed multimedia design product.

The organisational and pedagogical conditions for implementing intermedial technologies in the training of prospective designers have been identified. These include the content-related and methodological integration of intermedial technologies into educational components, the creation of a contemporary digital and technological educational environment, the organisation of students' project-based and quasi-professional activity, and the provision of reflective-analytical and individualised tutorial support.

A model of practice-oriented training of prospective multimedia design specialists through intermedial technologies has been developed. Its structure comprises aim-oriented, methodological, organisational and pedagogical, procedural-and-content, and result-oriented blocks. The model reflects a sequential transition from the aim and scholarly approaches to pedagogical conditions, implementation stages and the expected outcome.

The possibilities for implementing the model in the content of educational components and learning assignments within the Educational Programme “Multimedia Design” have been demonstrated. Drawing on the educational components “Design Graphics”, “Fundamentals of Multimedia Design”, “Integrated Design Project Development” and “Sign Systems in Multimedia Design”, as well as coursework, training placement and the activity of the student research group, it has been substantiated that intermedial technologies may be applied through the analysis of sign systems, the development of characters, pictograms, logos, interactive infographics, stop-motion, storyboards, design concepts and original multimedia products.

Thus, the results of the study confirm the appropriateness of using intermedial technologies in the practice-oriented training of prospective multimedia design specialists.

The proposed model may be used to improve the content of professional educational components, develop learning assignments, organise students’ project-based activity and support the development of a professional portfolio.

Accordingly, the stated aim and objectives have been fully achieved.

SUMMARY

The study addresses the problem of practice-oriented training of prospective multimedia design specialists in the context of the increasing use of digital technologies and the growing role of intermedial interaction in design education. The relevance of applying intermedial technologies is substantiated; these technologies are understood as pedagogically organised modes of learning activity that enable the integration of text, image, sound, motion, interactivity and digital environments.

The essence of intermediality, the intermedial approach and intermedial technologies is clarified in the context of the training of prospective multimedia design specialists. The specific nature of practice-oriented training is characterised as involving the completion of real project assignments or assignments approximating real professional practice, work with digital tools, and the development of project thinking, visual literacy, team interaction and presentation skills.

The organisational and pedagogical conditions for implementing intermedial technologies in the educational process are identified. A model of practice-oriented training of prospective multimedia design specialists through intermedial technologies has been developed; it comprises aim-oriented, methodological, organisational and pedagogical, procedural-and-content, and result-oriented blocks.

The possibilities for implementing the model in the content of the educational components of the Educational Programme “Multimedia Design” and in learning

assignments aimed at creating integrated multimedia design products are demonstrated. It has been substantiated that intermedial technologies strengthen the practical orientation of professional training, develop students' professional competences and support the development of a professional portfolio.

The proposed model may be used to improve the content of educational components, organise project-based activity and prepare prospective multimedia design specialists for professional practice.

References

1. Ангелова А. Запах як медіум: інтермедіальні стратегії ольфакторного занурення в кіномистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2026. Вип. 54. С. 43–56. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.54.2026.362218>
2. Власенко І. М., Король А. М. Інтермедіальність сучасного мистецтва і технології його сприйняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 38-45. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313265>
3. Дизайн-графіка: методичні вказівки до виконання самостійних робіт з дисципліни «Дизайн-графіка» для здобувачів освіти першого (бакалаврського) рівня, денної форми здобуття освіти. Освітня програма Мультимедійний дизайн / упор.: О. С. Васильєва. Київ : КНУТД, 2026. – 51 с.
4. Закон України «Про вищу освіту». Відомості Верховної Ради (ВВР), 2014, № 37-38, ст.2004. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення: 15.06.2026).
5. Закон України «Про внесення змін до деяких законів України щодо розвитку індивідуальних освітніх траєкторій та вдосконалення освітнього процесу», від 23.04.2024 № 3642-IX. URL: <https://ips.ligazakon.net/document/T243642?an=1> (дата звернення: 15.06.2026).
6. Знакові системи в мультимедійному дизайні: методичні вказівки до виконання практичних робіт з дисципліни «Знакові системи в мультимедійному дизайні» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної форми здобуття вищої освіти / упор.: О.С. Васильєва. Київ: КНУТД, 2026. 16 с.
7. Іванова М.С., Силенко Ю.В. Імерсивні виставки як простір інновацій у сфері мультимедійного дизайну України. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 4. С. 58-67. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.6>
8. Колесова О.А., Силенко Ю.В., Іванова М.С. Роль штучного інтелекту у розвитку проєктного мислення у студентів-дизайнерів. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 5. С. 57-67. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.7>

9. Комплексне дизайн-проектування: методичні вказівки до виконання практичних робіт з дисципліни «Комплексне дизайн-проектування» для здобувачів освіти спеціальності 022 Дизайн, освітньої програми «Мультимедійний дизайн», першого (бакалаврського) рівня, денної форми здобуття освіти / упор.: Ю.В. Силенко. Київ : КНУТД, 2025. – 43 с.

10. Кочерга С., Вісич О. *Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти*: навчальний посібник для здобувачів вищої освіти. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2023. 286 с. DOI: <https://doi.org/10.25264/978-617-8041-00-7>

11. Лісогор А., Штайнер Т., Силенко Ю. Застосування комплексного дизайн-проектування в освітньому процесі професійної підготовки фахівців у сфері дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86, том 2. С. 102-107. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-16>

12. Лупак Н. М. Інтермедіальні технології в системі інтегрованої мистецької освіти. *Інтегральна система мистецької освіти: етнокультурний напрям розвитку здібностей творчої особистості*: колективна монографія / керівник авторського проєкту В. І. Федоришин. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. С. 150-171. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/24190/1/Lupak_Glava_mon.pdf (дата звернення: 15.06.2026).

13. Лупак Н. М. Інтермедіальні технології в системі мистецької освіти як педагогічна інновація. *Педагогічні науки: збірник наукових праць*. 2018. Вип. LXXXIV. Т. 2. С. 127-132.

14. Мізюк В., Кожухар Ж., Силенко Ю. Проєктно-орієнтовані технології у ЗВО для формування навичок командної роботи в цифровому середовищі. *Освіта. Інноватика. Практика*. 2026. Вип. 14 (3). С. 95–103. DOI: <https://doi.org/10.31110/2616-650X-vol14i3-013>

15. Освітньо-професійна програма «Мультимедійний дизайн» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю В2 «Дизайн», спеціалізація В2.01 «Графічний дизайн». Київ: КНУТД, 2025. 15 с. URL: https://drive.google.com/file/d/17TZpquU0Wia2gzSEcHCY6Q_yPe911IN7/view (дата звернення: 15.06.2026).

16. Основи мультимедійного дизайну: методичні вказівки до виконання практичних робіт з дисципліни «Основи мультимедійного дизайну» для здобувачів освіти спеціальності В2 Дизайн, спеціалізація В2.01 Графічний дизайн, освітньої програми «Мультимедійний дизайн», першого (бакалаврського) рівня, 1 курс (1 семестр), денної форми здобуття освіти / упор.: Ю.В. Силенко Київ : КНУТД, 2025. 31 с.

17. Пушонкова О. А., Бондар І., Гонца Ф. Інтермедіальні технології у новітніх практиках образотворення. *Актуальні питання*

гуманітарних наук. 2025. Вип. 93. Т. 2. С. 120-126. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-18>

18. Сажина А. В. Інтермедіальні маркери сучасного рекламного тексту. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. 2013. Вип. 3(1). С. 122-130.

19. Самойленко О.А., Міршук О.Є., Силенко Ю.В. Професійно-педагогічна підготовка фахівця у контексті сучасних реалій відкритого освітньо-наукового простору ЗВО. *Молодь і ринок*. 2023. Вип. 5 (213). С. 83-89. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.282838>

20. Саприкіна А. Інтертекстуальність та інтермедіальність: кореляція понять. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Донецьк: Норд-Прес, 2010. Вип. 15. С. 87-92. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/aruplf_2010_15_14 (дата звернення: 15.06.2026).

21. Силенко Ю.В. Інноваційні інструменти III у професійній підготовці майбутніх дизайнерів: досвід організації практичних занять з курсу «Основи мультимедійного дизайну», ОП «Мультимедійний дизайн» КНУТД. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». X International Scientific and Practical Conference «An Integrated Approach To Science Modernization: Methods, Models And Multidisciplinarity»*, № 57, 17.10.2025. С. 691-700. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.10.2025.077>

22. Стандарт вищої освіти України: перший (бакалаврський) рівень, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 022 «Дизайн». Затверджено наказом МОН України від 13.12.2018 № 1391. Київ, 2018/2021. 15 с. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/022-Dyzayn-bakalavr.28.07.pdf> (дата звернення: 15.06.2026).

23. Студентський науковий гурток «Лабораторія сучасних цифрових та інтерактивних проєктів». Керівник гуртка: Силенко Ю.В., ст. викладач; Іванова М.С., асистент. КНУТД. 2026. URL: <https://knutd.edu.ua/researchwork/stud-nauk-gurt/lab-such-cyfr-int-pr/> (дата звернення: 15.06.2026).

24. Штайнер Т., Лісогор А., Силенко Ю. Професійно-практична підготовка дизайнерів: формування креативного мислення та візуальної грамотності засобами мультимедійних технологій. *Молодь і ринок*. 2025. Вип. 1/233. С. 163-167. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322714>

25. Яненко Я. Мультимедійний творчий проєкт як інноваційна освітня технологія. *Освітологічний дискурс*. 2020. Вип. 4 (31). С. 182–194. DOI: <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2020.4.12>

26. Füzi I. Intermedial Practices as Reflections on Media and the Arts. What Do Kinema-Sketches Teach Us about Screenlife Movies? *Acta Universitatis*

Sapientiae Film and Media Studies. 2024. Vol. 26. P. 47–67. DOI: <https://doi.org/10.47745/ausfm-2024-0010>

27. López-Varela Azcárate A. Intermedial semiotics in the age of artificial intelligence. Challenges and opportunities for the arts. *New Techno Humanities*. 2023. № 3(2). P.p. 108–116. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.techum.2024.04.001>

28. Nelson A., O’Riordan K., Kim J. Visual cultures of CRISPR: intermedial figuration in science communication. *The British Journal for the History of Science*. 2025. Vol. 58, Issue 4. P. 697–714. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0007087425101271>

29. Nilsson J. Moments of intermediality: The use of television in Joker narratives. *Convergence*. 2020. Vol. 26, Issue 2. P. 386–401. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856518786010>

30. Sylenko Yu., Ivanova M. The Use of FigJam as a Means of Interactive Collaboration in the Professional Education of Future Multimedia Designers at Kyiv National University of Technologies and Design. *Învăţământul artistic – dimensiuni culturale şi identitare: Materialele simpozionului artistico-ştiinţific naţional cu participare internaţională*, 28 octombrie 2025. Chişinău: [S. n.], 2025 (CEP UPSC). 237 p. – P.P. 81-90. URL: <https://dir.upsc.md/handle/123456789/8288/Materiale-Simpozion-Arte.pdf> (дата звернення: 15.06.2026).

Information about the author:

Sylenko Yuliia Volodymyrivna,

Senior Lecturer at the Department of Multimedia Design
Kyiv National University of Technologies and Design
2, Mala Shyianovska Str., Kyiv, 01011, Ukraine,

PhD Student

Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University
9, Pyrohova Str., Kyiv, 02000, Ukraine

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ УРБАНІЗОВАНОГО СЕРЕДОВИЩА ЗАСОБАМИ СВІТЛО-КОЛЬОРОВОГО ДИЗАЙНУ

Трегуб Н. Є., Сошинський О. І.

ВСТУП

Ретроспективний огляд стану вивченості теми дослідження в теорії та практиці архітектури і дизайну показав визначний вплив штучного освітлення на кардинальні зміни нічного архітектурно-дизайнерського образу, масштабу і психологічної атмосфери міст в кінці XIX ст., а згодом на початку XX ст. перетворилося з суто утилітарно-функціонального в художнє освітлення фасадів репрезентативних об'єктів, форм світлової інформації та реклами. Естетична та формоутворююча функція штучного світла стала домінуючою у формуванні урбанізованого середовища. Сучасне місто у темні часи доби наповнено не тільки «статичними» світловими архітектурними та інженерними об'єктами, але й «динамічними» світловими дизайн-об'єктами (авто-транспорт, рекламні установки, світловими шоу за сценаріями фестивалів світла).

Світлове моделювання архітектури, як прийом організації міського середовища в умовах відсутності природного сонячного світла у вечірні та нічні години, активно розвивається в Україні з середини XX сторіччя.

До методики даного дослідження був залучений метод моніторингу, який забезпечив систематичне комплексне обстеження архітектурних об'єктів в урбанізованому середовищі, оснащених джерелами штучного освітлення. Спостереження здійснювалось без застосування будь-яких інструментів, а було органолептичним (визначення характеристик освітлених архітектурно-ландшафтних ансамблів за допомогою органу зору) – візуальне сприйняття. Моніторингове спостереження проводилось при вивченні аналогів композиційних рішень світлового дизайну архітектурних об'єктів (зарубіжний досвід) і архітектурно-ландшафтних ансамблів м. Харкова зокрема.

Методика експериментального проєктування була застосована в навчальному процесі при виконанні здобувачами вищої освіти освітньо-професійної програми «Дизайн середовища» ескізних проєктів світлового дизайну громадських будівель, вітрин, знаків візуальної комунікації для міста Харкова або для європейських міст, де вони перебували за програмою мобільності.

Зараз не вирішеним питанням залишається необхідність розробки дизайн-концепцій світлових сценаріїв художньо-образного формування архітектурних ансамблів у належному стилі, який би відповідав «духу місця». Масштабна і соціально-естетично значима задача втілення в середовище життєдіяльності «культури світла» або «світлової культури» (за С. Таржетті) ґрунтується на синтезі архітектури з новими технологіями, де електронно-світлові медіа займають більш значиме місце.

Зазначена проблема формування урбанізованого середовища засобами світло-кольорового дизайну стабільно залишається актуальною у зв'язку з постійним розвитком новітніх технологій в галузі світлотехніки, а також зростаючому потенціалу концептуальних рішень, генерованих штучним інтелектом.

1. Історіографія досліджень світло-кольорового дизайну урбанізованого середовища

Найдавнішою формою освітлення в історії людства був вогонь (полум'я), що забезпечував оселю теплом і світлом. Пізніше для освітлення приміщень почали використовувати свічки та масляні лампи. Вогнище та свічки створювали затишну та інтимну атмосферу. У XVIII-XIX століттях газові лампи та масляні лампи стали застосовувати як для внутрішнього, так і для зовнішнього освітлення. Вони були надійнішими і яскравішими джерелами світла, ніж свічки.

В історії емпіричного досвіду розвитку штучного освітлення виділяються два етапи: період до електричного освітлення і період освітлення електричними лампами (роботи Л.С. Калффа, Г. Папагалова, Л. Монзера, Д. Неуманна, Д. Філіпса, праці вчених фірми «Philips»).

Технологічним стрибком став винахід лампи розжарювання Томасом Едісоном у 1879 році. Електричні лампи були ефективнішими та довговічнішими у порівнянні з попередніми джерелами. В ряді досліджень (П. Гейтс, К.В. Томсен) «неонове мистецтво» розглядається як частина медіа-засобів, які завойовують життєвий традиційний архітектурний простір і диктують свою «нематеріальну кольорову поезію світла».

В публікаціях, написаних архітекторами у співдружності з світлотехніками (В. Келер, Х. Божков, Г. Папагалов, Ж.-М. Дюпон, М. Жиро), розглянуто багато композиційних проблем взаємодії світла та архітектурної форми в умовах міста. Однак в них не сформульована наукова система принципів формування світлового середовища або світлової композиції містобудівельних комплексів, що обумовило необхідність проведення дослідження в цьому напрямку.

Ретельно дослідила проблему синтезу дизайну та LED-технологій Л.М. Коваль^{1,2}

У термінологічному апараті архітектора стали застосовувати такі поняття, як «архітектурне освітлення», «світлова архітектура» («Lichtarchitectuur»), хоча й до сих пір продовжують застосовуватися такі назви як «світлове оформлення», «додаткове декорування містобудівельних ансамблів», «художнє підсвічування», «ілюмінування», що, на нашу думку, не відображає в повній мірі сукупний продукт діяльності трьох фахівців – архітектора, дизайнера та світлотехніка, які причетні до створення світлових ансамблів міської забудови. Термін «світлове середовище» доповнився «світловим урбанізмом». У 1952 році Р. Келлі ввів типологію освітлення архітектурних об'єктів, включаючи світлове середовище, акцентоване освітлення та декоративне освітлення. Архітектурно-художнє (декоративне) освітлення призначено для створення світлового середовища міста в темні години доби та виявленню найбільш цінних в архітектурному, історичному й художньому відношенні будівель, споруд, фонтанів та їх комплексів.

Архітектурне освітлення застосовується для виявлення та акцентування громадських центрів, міських доміант, пам'яток архітектури, скульптурних творів визначним діячам, в'їздів до міста тощо. Освітлення має максимально виявляти архітектурно-художній образ об'єкту та характерні особливості об'ємно-просторової композиції (тектоніки, ритму, пропорцій, монументальності, статичності або динамічності), пластичного або кольорового рішення, акцентувати увагу на окремих, більш цікавих деталях, а також не допускати паплюження (зорової невідповідності) задуманої автором ідеї. Характер світлотіні при штучному освітленні залежить від розміщення та властивостей джерел світла.

У першій половині XX століття виникають питання щодо створення конкретного стилю освітлення і обговорюються поняття «мови світла» (Р. Петерс) та «культури світла» (П. Торжетті), як важливих аспектів якості життя. Також в цей період вводяться терміни «світлова архітектура» (запропоновано J. Teichmuller, Німеччина, 1926 р.) та «нічна архітектура» (представлено R. Hood, США, 1930 р.), які вказують на специфічний зоровий образ архітектурних структур в нічний період, який формується

¹ Коваль Л.М. Дизайн & LED-технології: монографія / Л.М. Коваль. – Запоріжжя: ЗНТУ, 2014. – 130 с., іл.

² Коваль Л.М. Детермінанти впливу оптичного випромінювання візуального діапазону на світлове середовище в контексті його дизайну. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія). Розділ IV. Дизайн як культурна практика*. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2023. Випуск 46. С. 261–265 . DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.706>

завдяки концептуальному плануванню освітлення. Рівні освітлення в містах стали підвищуватись, розширювались площі освітлення, змінювався нічний колорит – від монохромного тепло-білого світла до спектрального освітлення. Діапазон освітлювальних установок збільшився до широкого асортименту прожекторів, світильників різної потужності, які заливають світлом мікро-, мезо- та макропростори, ділянки території і фасадні поверхні, укрупнився і диференціювався масштаб міських ансамблів, що освітлювались.

Сучасна архітектура все більше асоціювалась з поняттям «архітектура світла». Однак у більшості міст світу до 80-х років XX ст. все ж таки переважало традиційне функціональне вуличне освітлення, а архітектурне підсвічування об'єктів носило виключний характер. Провідний французький світло-дизайнер Р. Нарбоні у 90-ті роки писав, що для підвищення естетичної ролі освітлення в місті потрібно було ще у 70-ті роки побороти банальні догми суто інженерного відношення до освітлення.

Таким чином, виникають перші поняття про світловий дизайн, перші дослідження його впливу на почуття людини і сприйняття простору в цілому. Як стверджує В. Жаган ³, точка притягання погляду – це той елемент архітектурного об'єкта, який найбільше привертає увагу спостерігача та слугує центром уваги при огляді. «Головне призначення архітектурного освітлення – створення естетичного вечірнього вигляду об'єктів та безпеки їх експлуатації. Для освітлення архітектурних об'єктів, зокрема створення певного ефекту, використовується широка гама творчих знарядь або засобів».

В середині XX століття популярності набуло флуоресцентне освітлення, пропонуючи енергоефективні альтернативи. Технологія LED (Light Emitting Diode), представлена пізніше, зробила якісний стрибок в освітленні урбанізованого середовища завдяки своїй енергоефективності, універсальності та тривалому терміну служби.

У XX столітті «архітектурне освітлення» поступово перетворилося у сферу «дизайну архітектурного освітлення». Технологічні та світло-просторові параметри штучного світла почали використовувати як формально-естетичні засоби для підкреслення архітектурних особливостей будівлі, для створення світло-динамічних ефектів на фасадах. Світловий урбанізм набув розвитку в країнах Європи та США у 80-х роках XX століття. Провідним спеціалістом у галузі світлового урбанізму вважається Роджер Нарбоні (Франція).

³ Жаган В. Ілюмінація об'єктів. Львів: ЕКО інформ, 2007. 247 с.

За визначенням поняття «світловий урбанізм» – це створення єдиної методики підходу до планування міського освітлення та включення світлового дизайну в систему містобудівельного проектування, тобто lighting-стратегія.

Світло-урбаністичне проектування (розробка світлових планів міст, світлових ансамблів і панорам, світлового силуету) та світло-об'ємне проектування (пошук художнього світлового образу генплану міста, освітлення окремих об'єктів та дизайну елементів систем функціонального, архітектурного та світло-інформаційного освітлення), як актуальні напрямки професійної діяльності, також почали формуватися в кінці 80-х років ХХ ст.

У публікації Трегуб Н.Є., присвяченій світло-кольоровим сценаріям в архітектурі Харкова, відзначається, що в історії архітектури, мистецтва та дизайну виникли дослідження якості світла та створення зорових образів на макетах, моделях та в реальному середовищі. За висновком Н.Є. Трегуб⁴, кольородинамічні світлові форми та світлові скульптури в міському середовищі можуть бути керовані за допомогою «інтелектуального» програмованого світла.

Дисертація української дослідниці Кліщ О.А.⁵ (м. Львів, 2016 р.) присвячена сучасним дизайнерським концепціям у сфері світлового дизайну, а саме аналізу світлових інсталяцій, що є засобами композиційного формування образу міського простору. Світлове мистецтво та інсталяції набули популярності, коли художники почали використовувати світло як підсилюючий засіб творчого вираження.

У ХХ ст. затвердилось уявлення і статус архітектури як «архітектури світла», реалізуються прийоми фасадів, що світяться, «прочитування внутрішньої структури, зміни тектонічного строю, розмірів і пропорцій будівлі в вечірні та нічні стани доби, втілюється мрія Міс ван дер Роє про «башту світла». Наприклад, у будівлі Сигрем виявляється зорова функція світла (нічна прозорість і денне віддзеркалення). У будівлі «Шелл» у Лондоні різноманітний «світловий» рисунок на фасаді створюється за допомогою жалюзі, що регулюються, або прийомом включення світла в певних приміщеннях.

⁴ Трегуб Н.Є. Світло-кольорові сценарії в архітектурі Харкова. *Problemas y perspectivas de la aplicación de la investigación científica innovadora: Colección de documentos científicos «ЛОГОС»* con actas de la Conferencia Internacional Científica y Práctica, Panamá, 11 de octubre de 2021. Panamá – Vinnytsia: Centro de Estudios Estretégicos & European Scientific Platform, 2021. С. 216-218. DOI 10.36074 Logos. 11.06.2021.v1.67.

⁵ Кліщ О.А. Світлова інсталяція як засіб композиційного формування образу міського простору: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. арх.: 18.00.01. / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів. 2016. 20 с.

У попередніх дослідженнях формування урбанізованого середовища ХХ сторіччя із застосуванням засобів світло-кольорового дизайну було проаналізовано три масштаби його зорового сприйняття людиною при різних швидкості руху: з дальніх відстаней (вид фрагменту міста з високих точок забудови або з пагорбів), середніх (вид силуету забудови міста) і ближніх дистанцій (фрагмент забудови міста).

У першій чверті ХХІ сторіччя, ознаменованого тотальним застосуванням інформаційних технологій, актуалізується розвиток медіа-хайтеку та цифрових форм мистецтва, які осучаснюють образ урбанізованого середовища, надаючи йому мультимедійного характеру. Світло, що визначено К. Мааком як четвертий вимір архітектури, світлова інформація та світлові образи створюють разом з аудіо-, відео-, кінетичними засобами нове для сучасної людини візуальне середовище. Експериментальні концепції сценаріїв світло-дизайнерів (lighting designer) – британського художника Брюса Монро, німецького графічного дизайнера Інго Маурера і художника Йоахіма Фляйшера – презентуються на європейських фестивалях світла, починаючи з 2005 року. Поширюються розробки діалогової архітектури з голографічними та лазерними зображеннями на фасадах, світлового мистецтва в різних його формах – кінетизм, люмінізм, світломузика, спектаклі «Звук і світло».

Питанню організації святкових ілюмінацій та вечірок, використовуючи усі доступні світлові та театральні ефекти, включаючи феєрверки, освітлення архітектурних об'єктів, театральні тіні та інші театральні прийоми, присвячена публікація П. Гранкіна та Фесенко Д.⁶

У навчальному посібнику Н.Я. Крижановської, М.А. Вотінова, О.В. Смірної⁷ (розділ 6. «Формування світло-кольорового середовища в об'єктах ландшафтної архітектури та дизайну») визначені та систематизовані основні принципи світло-кольорового рішення художнього підсвічування громадських будівель в урбанізованому середовищі, а саме: передавання запрограмованих колірних характеристик об'єкта; об'єднання форми «теплим» або «холодним» тоном підсвічування; акцентування на архітектурній поліхромії; світлове забарвлення об'єкту.

Загальним питанням проблематики в галузі дизайну середовища присвячене фундаментальне видання львівських вчених⁸.

⁶ Гранкін П., Фесенко Д. У блиску штучних вогнів (ілюмінації старого Львова). Електроінформ. 2006. № 3. С. 37–38.

⁷ Крижановська Н.Я., Вотінов М.А., Смірнова О.В. Основи ландшафтної архітектури та дизайну: підручник. Розділ 6: Формування світло-кольорового середовища в об'єктах ландшафтної архітектури та дизайну. Харків. ХНУМГ ім. О.М. Бекетова, 2019. 348 с.

⁸ Рижова І.С., Прусак В.Ф., Мигаль С.П., Резанова Н.О. Дизайн середовища: Словник-довідник / За ред. д. філос. н. проф. І.С. Рижової. Львів: Простір-М., 2017. 360 с.

Важливою проблемою, яку необхідно не допускати та розв'язувати теоретикам і практикам дизайну своєчасно, є (за твердженням Н.Є. Трегуб) штучно створений у мегаполісах світло-кольоровий хаос, який призводить до відеоекологічних проблем ⁹.

2. Засоби та прийоми світло-кольорового дизайну у формуванні архітектурно-ландшафтних ансамблів (світова та українська практика)

Інноваційні якості джерел штучного світла демонструвались на Всесвітніх міжнародних виставках (в період 1886-1939 рр.) – Париж, Чикаго, Омаха, Буффало, Сент-Луїс, Сан-Франциско, Ріо де Жанейро, Барселона, Нью-Йорк.

Ефекти світла ще у 20-ті роки широко використовували в своїх авангардних проєктах архітектори-конструктивісти, західні функціоналісти (футуристи та експресіоністи Е. Мендельсон, Б. Таут, Г. Шарун, М. Брейер). Після закінчення Другої світової війни інтер'єри будівель так званої «інтернаціональної» архітектури зі скла та металу перетворилися у великомасштабні світлові структури у містобудуванні, що радикально змінило тектонічний та образний характер споруд (Г. Баншафт, Л. Мис ван дер роє, В. Гропіус, Ф. Джонсон).

Особливою галуззю використання штучного світла в міському середовищі стало «світлове мистецтво», яке органічно входить в коло мультимедійних мистецтв та його варіації («кінетизм», «люмінізм», «світломузика», спектаклі «Звук і Світло»), що прикрашали місто з 60-х років (Н. Шеффер, П. Робер-Уден, В. Вазареллі, Ж.-М. Жарр, М. Річмер, Г. Хоф, Х. Ямагато).

У будівлі ратуші в Торонто (арх. В. Ревелл, освітлення Д.Ж. Маккензі) використовувались комбінації різних прийомів освітлення: заливаюче та прохідне світло з інтер'єрів, місцеве підсвічування елементів в ансамблі (дахи, парапети, басейн та ін.).

Прикладом «світлового живопису» є фасад магазину «Самаритянин» у Нансі (Франція). За пластмасовими полицями, що розсіюють світло, скрита система з 320 дзеркальних кольорових ламп (потужність 100 Вт), які працюють в динамічному режимі. У палаці конгресів у Льєже (Бельгія, автор Н. Шоффер) представлені варіанти світлових проєкцій (зсередини на огороження, що розсіює світло). Всесвітньо відомим залишається світло-динамічне панно на фасаді будівлі Радіо-Теле-Люксембург у Парижі (автор Віктор Вазареллі).

⁹ Трегуб Н.Є. Світло-кольоровий хаос мегаполісів як відеоекологічна проблема. *Сталий розвиток – стан та перспективи*: матеріали II Міжнародного наукового симпозиуму SDEV'2020, 12-15 лютого 2020 р. Львів-Славське, 2020. с. 419-422.

Ряд технічних розробок (світлодіоди, електролюмінесцентні панелі, голограми, світловоди, світлові проєкції, світлокольорове освітлення, лазерна світлографіка, «штучні луни» тощо), не зважаючи на належні переваги перед іншими, не знайшли широкого використання в освітленні міста, деякі досі є експериментальними та екзотичними засобами, які використовуються в авангардних напрямках синтетичних мистецтв.

Інноваційний напрям в освітленні міст розвинувся у комерційних районах (Лас-Вегас, Гінза в Токіо, Бродвей та Таймс-сквер в Нью-Йорку, Пікаділлі в Лондоні). Його вважають течією поп-арта в дизайні реклами.

В основу сучасного світлового урбанізму покладено принципи світло кольорового зонування території міста. З інноваційними технологіями проєктування стає більш економічним та екологічним. Кольорова атмосфера у штучно освітленому просторі визначається кольором світла та кольоро- передачею.

Схеми світлового благоустрою, розроблені світло-дизайнерами Р. Нарбоні, Ж. Берном, І. Трошелем на початку 1990-х років, були реалізовані в містах Франції та Бельгії. Сучасні світлові технології дозволили Х. Орта експериментувати зі «світло-динамічним живописом», спираючись на «візуальний алфавіт» з різних знаків доісторичних писемностей. Кольородинамічні світло-форми та світлові скульптури у міському середовищі вирішуються за допомогою так званого «інтелектуального» світла що програмується.

Відомі архітектори (Н. Фостер, Р. Роджерс, Ж. Нувель, Б. Чуми, К. Портзампарк, Р. Мейер, Т. Андо) обов'язково продумували свої об'єкти як симбіоз архітектурної пластики та світлового дизайну. Міс ван дер Рое (Farnsworth House), Ле Корбюз'є (Villa Savoye), Ф. Гері (музей Гуггенхайма в Більбао) створили органічні художньо-світлові образи своїх споруд. Це реалізувалось у тандемі зі спеціалістами нових професій: світло-дизайнерами (lighting designer), світло-художниками (lighting artist) або світловими концептуалістами (conception limier).

Німецький графічний дизайнер Інго Маурер (1932-2019) проєктував найскладніші високотехнологічні системи світла, експериментував зі створенням світлових систем з галогенних ламп.

Серед сучасних провідних світло-дизайнерів слід відзначити британського художника Брюса Монро, який спеціалізується на ландшафтному дизайні та світлових шоу. Його творчим почерком є конструювання для різнокольорових світлових променів обрамлення з різних матеріалів. Інсталяція Fild of light, що зроблена ним з тисячі порожніх кульок з світлодіодним підсвічуванням, закріплених

на витончених тонких трубках з акрилу, викликає у глядача, завдяки грі колірних відтінків, певні асоціації з інопланетним пейзажем.

Художник Йоахім Фляйшер (Німеччина, м. Штутгарт) у 2015 році створив світлову композицію «Munsterscanning», яка проєктувалася на стіни та шпиль Ульмського собору і була присвячена 125-річчю цієї культової споруди. В процесі реалізації задуму автор задіяв джерела штучного світла (прожектори та світильники), які були оснащені датчиками руху. Світлові промені створювали візуальний ефект паріння.

У грудні 2022 року до Києва був запрошений швейцарський художник зі світла Геррі Хофштеттер, який створив підсвічування історичних пам'ятників архітектури в центрі столиці, застосовувавши світлові проєкції на різдвяну тематику.

Світлове моделювання архітектури, як прийом організації міського середовища, активно розвивається в Україні з середини ХХ сторіччя. В останні два роки на центральних вулицях Харкова (Сумська та Григорія Сковороди), на транспортних розв'язках та у парках було втілено різноманітні світлові інсталяції та світло-динамічне підсвічування історичних архітектурних об'єктів і новобудов (альтанка-фонтан Дзеркальний струмінь, храм Святих Жон-Мироносиць). Однак такі світлові ілюмінації мають фрагментарний (в контексті загальної світло-кольорової концепції міста) характер. Тому дана тема дослідження особливо актуальна не тільки для харківського мегаполіса, але й для інших великих українських міст.

У грудні 2021 року в інтернет-мережі з'явилася стаття Катерини Ошемкової, присвячена проєкту інтерактивного освітлення площі Свободи в Маріуполі¹⁰. Це відбулося за два місяці до початку війни в Україні. Стаття була проілюстрована відеоматеріалами і в ній наголошувалось, що цей проєкт (автор Микола Каблука) за рік свого існування приніс Expolight перемогу у двох найбільших міжнародних конкурсах – IES Illumination Awards (Нью-Йорк) і LIT Lighting Design Awards (Лос-Анджелес). Премія Lighting Design Awards є найавторитетнішою в області світлового дизайну.

Згідно висловлювання міського голови Маріуполя, «площа Свободи – це не просто комфортний простір для відпочинку. Це місце, наповнене смислами і символами єдності і миру. Це «смарткнига», яка розповідає історію Маріуполя». Автор проєкту Микола Каблука зазначав, що Маріупольська площа змогла перемогти конкурентів з 43 країн, а всього було представлено 350 ініціатив.

¹⁰ Катерина Ошемкова. Урбаністичний інтерактив від Expolight, або як перетворити міську площу на джерело національної гордості. *Pragmatika media* : веб-сайт. URL: <https://pragmatika.media/urbanistichnij-interaktiv-vid-expolight-abo-jak-peretvoriti-misku-ploshhu-na-dzherelo-nacionalnoi-gordosti/> (дата звернення 10.05.2026 р.).

Expolight є авторами концепції проєкту, сценарію лазерного шоу, графіки й музичного супроводу, творцями динамічних світлових програм для всіх елементів площі (трибуни-амфітеатру, флагштоку, дерев і фонтану). Щовечірнє лазерне шоу представляє собою проєкцію 25-ти квітів-символів, які трансформуються в географічні контури областей України, які з'єднуються і утворюють карту України. За межами шоу площа освітлюється залежно від дня тижня, пори року, і в рамках кожного світлового сценарію створюються тематичні лазерні проєкції.

Згідно концепції об'ємно-просторової композиції площі було запропоновано перетворити всі її площини на інтерактивний екран, на який можна не просто дивитися, а самим перебувати всередині сценічного простору і бути активним учасником шоу.

Акцентами художньо-дизайнерського образу площі є великомасштабні скульптури-птахи з декорованою перфорацією-орнаментом на крилах для зменшення вітрильності. Рисунок орнаментальних поверхонь відповідає орнаментам, характерним для різних областей України (25 регіонів). На думку Миколи Каблуки, графічні структури орнаменту та QR-коду схожі між собою і обидва є кодами: орнамент – це культурний код конкретного регіону, а QR-код – код сучасної культури. Розміщений на кожній світловій опорі з птахом QR-код веде на сторінку сайту площі Свободи, присвячену конкретній області (з фото та короткою інформацією). Таким чином, рухаючись по площі, можливо здійснити віртуальну подорож по всій Україні.

Ще однією унікальною особливістю площі Свободи, що презентує інтерактивний простір просто неба, є каустичні хвилі, що символізують море. Згідно розробленій сценографії, відвідувачі, відсканувавши світловий QR-код і зайшовши в спеціальний додаток, можуть сконструювати проєкції й запустити на 30 секунд придуманого ними лазерного дельфіна.

В останні десятиліття все більше уваги приділяється стійкому та екологічно чистому дизайну освітлення. Енергоєфективне освітлення у сукупності з використанням природного світла є важливими складовими сучасного дизайну освітлення.

З розвитком технологічного прогресу стало можливим створювати дизайн інтерактивного освітлення. Інтелектуальні системи освітлення, включаючи програмоване світлодіодне освітлення, дозволили дизайнерам формувати динамічне та емоційно-чутливе середовище життєдіяльності.

Дослідження того, як освітлення впливає на самопочуття людини, призвело до розробки проєктів освітлення, орієнтованих на людину. Ці конструкції спрямовані на покращення циркадних ритмів і підвищення комфорту та продуктивності дій людини. Так, наприклад, доступ до

природного світла та гарна освітленість в приміщеннях і на вулицях можуть покращити загальний комфорт та безпеку, зменшити відчуття стресу та дискомфорту.

Колір світла має значущий вплив на фізичний та психологічний стан людини. Зарубіжні психологи застосовують тести Люшера в етнічних дослідженнях, при визначенні індивідуальних переваг кольорових гармонійних сполучень тощо. Характеристика кольорів (за Люшером) містить в собі чотири основних та чотири додаткових кольорів, які широко застосовуються у дизайн-проектуванні предметно-просторового середовища. Основні кольори та їх психологічні інтерпретації такі: синій (спокій, задоволеність); синьо-зелений (почуття впевненості, наполегливості); помаранчево-червоний (символізує силу, зусилля волі, агресію, збудження, наступальні тенденції); світло-жовтий (активність, стремління до спілкування, експансивність, веселість).

Додаткові кольори та їх психологічні інтерпретації (за Люшером): фіолетовий, коричневий, чорний та нульовий, який символізує негативні тенденції (тривожність, стрес, переживання страху, смутку). Значимість основних і додаткових кольорів визначається їх взаємним положенням та розподіленням по позиціям. Відомо, що теплі відтінки кольору (червоний, помаранчевий та жовтий) зазвичай асоціюються з теплотою, радістю і позитивними емоціями. Яскраві та насичені кольори, зокрема червоний і помаранчевий, можуть підвищити енергію та бадьорість. Ці кольори заохочують активність і підвищують концентрацію. Досліджуючи червоний колір, психологи визначили, що він дає людині не тільки емоційну реакцію, але й фізіологічну. Червоний відноситься до теплих кольорів, тому він викликає у людини відчуття тепла і може навіть підвищувати температуру тіла. В. Кандинський в роботі «Про духовне в мистецтві» акцентував на тому, що «...червоний діє проникливо, як дуже живий, повний наснаги, неспокійний колір, який не має легковажного характеру».

Холодні відтінки (синій та фіолетовий) можуть стимулювати спокій і розслаблення. Синє та біле світло, особливо вранці, допомагає регулювати циркадні ритми і підтримувати здоровий сон. Це оскільки синє світло підвищує продукцію гормону мелатоніну, який відповідає за сон. Нейтральні відтінки (білий та теплий білий) зазвичай асоціюються з комфортом та спокоєм. Ці кольори використовуються для створення затишного (релаксаційного) середовища. В екстер'єрному архітектурному освітленні колір світла використовується для підкреслення деталей або створення відповідної емоційної атмосфери урбанізованого середовища. Різні кольори можуть надавати архітектурним об'єктам різні виразні характеристики. У складі спеціальних програм підсвічування можливо

використання динамічної, лазерної та інших форм підсвічування, що сприяють створенню театралізованої атмосфери за допомогою сучасних технологічних засобів.

3. Проектні концепції світло-кольорового дизайну архітектурних споруд в урбанізованому середовищі (досвід ХДАДМ)

В навчальному процесі Харківської державної академії дизайну і мистецтв в рамках освітньо-професійної програми «Дизайн середовища» викладається дисципліна «Світловий дизайн міста та дизайн візуальних комунікацій», на якій здобувачі вищої освіти вивчають принципи формування урбанізованого середовища засобами світло-кольорового дизайну. Студенти, застосовуючи інноваційні конструкційно-оздоблювальні матеріали, прийоми сучасних світло-технологій та новітні типи LED-джерел, мають створювати конкурентоспроможні зразки художньо-образних форм об'єктів дизайну для формування комфортного соціально-культурного середовища життєдіяльності.

Даний напрям був апробований в ряді кваліфікаційних робіт на ступінь магістра: Ксенія Мохова «Світловий дизайн у формуванні середовища на основі органічних світло-діодів», Олена Войтенко «Принципи та прийоми світлового дизайну у формуванні середовища інноваційних парків». Результати магістерських робіт були висвітлені у фахових виданнях ¹¹ та в матеріалах конференцій ¹². Магістерська робота Анни Кузьменко присвячена актуальній проблемі реновації території літературно-меморіального музею Г.С. Сковороди для проведення традиційних українських свят ¹³.

Ціль проектного завдання для студентів 4 курсу ДС – розробити світлові сценарії для формування художньо-дизайнерського образу архітектурно-ландшафтного середовища (громадських будівель м. Харкова або навчальних корпусів Харківської академії дизайну і мистецтв зокрема). Розробка ескізних проєктів світлового дизайну кожного з 3-х корпусів ХДАДМ виконувалась відповідно алгоритму:

¹¹ Tregub N.E., Mohova K.S. LIGHT SCENARIO BY MEANS OF OLED-TECHNOLOGIES IN FORMATION OF THE OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT OF SHOPPING AND OFFICE CENTRE AVE PLAZA IN KHARKIV. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. за ред. Даниленка В.Я. Харків, 2015 р. № 2, С. 29-33.

¹² Войтенко О.Ю., Трегуб Н.С. Інноваційні парки & світловий дизайн: концепції формоутворення. International scientific and practical conference War – Challenges in Modern Science, 16-17 November, 2023. Regas Publishing, Canada, Ottawa, 2023. P. 13-18.

¹³ Кузьменко А.Л., Трегуб Н.С. Світлодизайн як інструмент формування архітектурно-ландшафтного середовища сучасних музеїв при організації свят і фестивалів. *Експериментальні та теоретичні дослідження в контексті сучасної науки*: матеріали VII Всеукраїнської студентської наукової конференції, м. Львів, 22 листопада, 2024 р. ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Група», 2024. С. 871-873.

- здійснення передпроектного аналізу всіх впливових чинників на об'єкт проектування, виконання додаткових обмірів території та фасадів;
- формулювання обґрунтованої авторської концепції проекту, ілюстрування головних принципів дизайн-концепції засобами вербальних і графічних форм відображення;
- здійснювання процесу проектування з урахуванням сучасних технологій і конструктивних рішень, а також функціональних і естетичних вимог до об'єкту дизайну;
- вміння орієнтуватись у типах, технологічних можливостях і дизайні новітніх джерел штучного світла та освітлювальних пристроїв;
- вміння розробляти презентаційну проектну документацію дизайн-продукту (ортогональні проєкції, креслення композиційно-пластичного, конструктивного та матеріально-технологічного рішення об'єкту проектування, ергономічні схеми зорового сприйняття, перспективні або аксонометричні зображення);
- візуалізація остаточного варіанту світло-кольорового дизайн-рішення міського ансамблю, архітектурної будівлі, елементів міського ландшафту та візуальних комунікацій, застосовуючи сучасні комп'ютерні програми;
- формування і розвиток власного авторського стилю формоутворення, графічної манери виконання;
- обрання оптимальних згідно економічним вимогам рішень.

Головний адміністративно-навчальний корпус ХДАДМ (вул. Мистецтв, 8), в якому розміщені творчі майстерні кафедр рисунку, живопису та графіки, був побудований за проектом К.М. Жукова у 1911-1912 рр. і є зразком українського

модерну. Яскраво виражений силует головного входу, акценти поліхромного майолікового панно і вставок створюють декоративно-конструктивний знак і архітектурно-художній образ цієї будівлі. Прийом ярусної побудови форми запозичений у західноукраїнських дерев'яних церков. У композиційному центрі майолікового панно зображений напис в стилі модерн «Художнє училище». Над вікнами вузький простінок декорований вкращенням невеликих майолікових поліхромних панно, композицію яких складають стилізовані рослинні мотиви. Колористична гама майолікових панно і вставок будується на жовто-вохристому та блакитному кольорах, що свідчить про тонке розуміння архітектором національної специфіки української кераміки. В проєкті світлового дизайну даного корпусу було запропоновано лінійне підсвічування членувань головного фасаду трубчастими LED – світильниками, ажурне (приховане) підсвічування ніш фасаду накладними світильниками з розсіювачем світла

та динамічне освітлення – програмовані RGB – світильники. Графічне освітлення створюється лазерним проєктором (Іл. 1).



Іл. 1. Ескізний проєкт світло-кольорового дизайну фасаду головного корпусу Харківської державної академії дизайну і мистецтв (студ. 4 курсу ДС Чепурна Е., кер. Трегуб Н.Є.)

Навчальний корпус № 2 ХДАДМ був побудований в кінці 60-х років XX сторіччя і має риси архітектурного стилю (модернізму), що був тоді провідним на теренах України. Студентка Наталія Берилова запропонувала принцип «виявлення» засобами світло-кольорового дизайну морфології цієї будівлі, яка складається з двох взаємно перпендикулярних паралелепіпедів – низького горизонтального, в якому розміщена спортивна зала та вестибюль та високого 4-х поверхового об'єму з навчальними аудиторіями та майстернями. Авторка запропонувала реконструювати фасад будівлі сучасними металопластиковими конструкціями віконного застклення вздовж тераси, у які вставлені графічні композиції (це можуть бути роботи студентів відділення графічного дизайну). Окремо поставлена на кут тераси світлова інсталяція у формі кубів з металевого каркасу і LED-підсвічуванням всіх ребер, яка виконує функцію інформаційного об'ємного стенду. Над входом запропонований світловий знак-логотип академії, акцентований червоним LED-світлом. Перед терасою на рівні землі розміщені роботи студентів скульптурного відділення з каменю та металу, які також пропонується підсвітити у вечірні години (Іл. 2).



Іл. 2. Ескізний проєкт світло-кольорового дизайну корпусу №2 ХДАДМ (студ. 4 к. ДС Берилова Н., кер. Трегуб Н.Є.)

Фасад навчального корпусу № 3 ХДАДМ, що був побудований на початку 70-х років XX ст., по периметру «охоплений» горизонтальним нахиленим поясом з кількох рядів черепиці, який завдяки своєму теракотовому кольору і фактурі візуально «перегукується» з нахиленими «черепичними» дахами головного корпусу, що стоїть напроти. Всі поверхні дахів головного корпусу після реставрації були замінені на сучасну «металеву рельєфну черепицю», що імітує глиняну черепицю (керамічну) завдяки фактурній поверхні.

У світлових сценаріях корпусу № 3 студенти запропонували розміщення на фасаді напису «Худпром». Ця абревіатура назви «Харківський художньо-промисловий інститут» є брендом нашої академії і відома за кордоном, де працюють випускники «худпрому». У підсвічуванні фасаду запропоновані: настінні світильники KLINT з алюмінію, FLEXION – заливальний компаунд, стійкий до ультрафіолету та реагентів, який забезпечує рівномірне світіння без видимих точок, та прожектори STRATOS як інструменти заливаючого або акцентного освітлення (Іл. 3).

У варіантах проєкту світлового дизайну корпусу № 3 ХДАДМ студенти керувались наступними принципами вибору типів зовнішнього освітлення, а саме: 1) локальний принцип, в якому встановлене освітлення робить акцент на деякі частини будівлі або на його конструкцію, що дозволяє світлодизайнеру виділити важливі архітектурні деталі; 2)

прихований – принцип фасадного освітлення, який дає можливість створити унікальний малюнок, відтіняючи деякі частини споруди. Типи підсвічування: функціональний та художній. Художній тип дозволяє виділити архітектурні особливості споруди за допомогою прожекторів і світильників, підкреслити пластику фасаду.

В одному з варіантів світлового дизайну фасаду розміщена всесвітньо відома композиція художника-авангардиста Василя Єрмілова «Гітара», яка може бути втілена на фасаді за допомогою проєктора Promo Gobo. Спеціальна оптика у поєднанні з високопродуктивним світлодіодом дозволяють перетворити яскравий світловий потік проєктора на високоякісне зображення на відстань від 5 до 200 метрів. Дана модель дозволяє встановити від 3 до 7 різних гобослайдів із зображеннями та їх зміною в автоматичному режимі (Іл. 3).

Елементи фірмового графічного стилю, що використані у варіантах світлових сценаріїв, розроблено дизайнером О. Чекалем до святкування 100-річчя Харківської художньої школи, яке відзначалось в жовтні 2021 року.

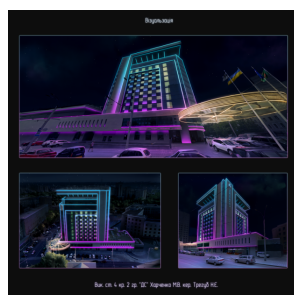
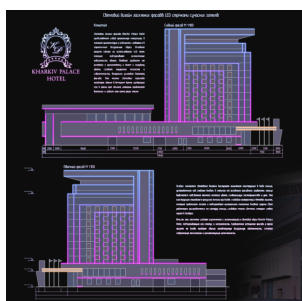
Шрифт для абревіатури KSADA був створений на основі типографічних пошуків Кассандра і Василя Кричевського з впливом типографської спадщини відомих художників – Бориса Косарева та Василя Єрмілова. Тим самим з'єднавши європейську та українську культурну традицію, візуалізувавши ці графічні ідеї у графеми сучасного гротеску (Іл. 3).

Архітектурне формоутворення будівлі «Харків Палац Готель» стало фундаментом для створення світло-кольорового дизайну цього об'єкту студенткою 4 курсу ДС Харченко М. Конструкція з концентричних сталевих кілець, що навісає на куту будівлі готелю, підсвічена теплим світлом, стає акцентом головного входу. Гобопроектор проєктує логотип готелю на площу кам'яної поверхні. Проєкція може доповнюватись анімацією або змінюватись для тематичних подій. Вона підсилює візуальний зв'язок готелю з урбанізованим середовищем Харкова (Іл. 4).

Згідно другого змістовного модулю дисципліни «Світловий дизайн міста та дизайн візуальних комунікацій» здобувачі вищої освіти мають розробити світловий дизайн об'єктів візуальних комунікацій для екстер'єрного середовища з LED-оснащенням: інформаційний стенд, вітрину, знак-логотип закладу, арт-об'єкт. Окрім цих дизайн-об'єктів здобувачам пропонується розробити форми святкового оформлення території (наприклад, до новорічних свят). Студент 4 курсу І. Ємець запропонував комплексне вирішення світло-кольорового дизайну будівлі школи у с.м.т. Високий Харківської області та арт-об'єктів (стилізованих ялинок з мотивами українського орнаменту). Головна ідея – синтез новорічного настрою із українським змістом (Іл. 5).



**Іл. 3. Варіанти світлових сценаріїв корпусу №3 ХДАДМ
(проектні пропозиції студентів 4 курсу ДС, кер. Трегуб Н.Є.)**



Іл.4. Ескізний проєкт світло-кольорового дизайну готелю «Харків-Палац» (студ. 4 к ДС Харченко М., кер. Трегуб Н.Є.)



Іл. 5. Ескізний проєкт світло-кольорового дизайну фасаду та арт-об'єктів з LED-оснащенням школи у с.м.т. Високий, Харківська область (студ.4 курсу ДС Ємець І., кер. Трегуб Н.Є.

ВИСНОВКИ

1. Дослідженням визначені сучасні тенденції в галузі проєктних концепцій світлового дизайну архітектурних споруд урбанізованого середовища: 1) розробка екологічно збалансованих рішень у світловому дизайні, які сприятимуть зменшенню викидів CO₂ та споживанню енергії, тим самим сприяючи екологічній стійкості. На практиці це можливо реалізувати, вибираючи енергоефективні лампи та світильники, виготовлені з природних матеріалів, таких як дерево та бамбук. 2) використання інтерактивних технологій в урбанізованому середовищі (розробка концепцій інтерактивних світлових інсталяцій та систем керування освітленням для залучення аудиторії, наприклад Smart освітлення). За допомогою інтелектуальних («розумних») технологій освітлення отримується можливість керувати зовнішнім виглядом (дизайном), атмосферою та функціями власного приміщення через освітлення. 3) актуальна тенденція щодо вивчення психологічних та соціологічних аспектів впливу світлового дизайну на середовище. 3)

використання негабаритних (великих) світильників. 4) застосування чорного та латунного оздоблення (ампірний або скандинавський стиль). 5) Рациональне використання простору з мінімалістським дизайном. Таке середовище відповідає вимогам та оцінюється як простір візуальної культури XXI століття¹⁴.

2. В результаті моніторингового спостереження за об'єктами світлового дизайну, реалізованих в країнах ЄС, було визначено основи створення світло-кольорових систем з використанням новітніх освітлювальних пристроїв і прийоми взаємодії штучного світла з архітектурною формою (світло-форма, світло-простір, світло-колір, світло-пластика).

3. Достовірність результатів дослідження ґрунтується на систематизації та аналізі теоретичних праць, великого обсягу зарубіжних та українських впроваджених об'єктів організації урбанізованого середовища засобами світло-кольорового дизайну, а також на експериментальних апробаціях композиційно-проектних прийомів сценарного світло-кольорового моделювання художньо-дизайнерського образу архітектурних об'єктів, розроблених в навчальному процесі ХДАДМ¹⁵.

4. В результаті проведеного дослідження було встановлено декілька принципів у сфері світло-дизайну, які запропоновано у формуванні світло-кольорового ансамблю фасадів ХДАДМ, у «Харків-Палац-Готелі» та у формуванні архітектурно-ландшафтного середовища інноваційних парків¹⁶: архітектурне та художнє освітлення будівель (світло-кольоровий дизайн фасадів), мета якого – створення нестандартного вигляду архітектурного об'єкту або підкреслення певної форми будівлі; художнє підсвічування будівлі; ландшафтне освітлення прилеглої до корпусів території; прийом «світлова графіка», прийом «світлового живопису». Запропоновані світло-кольорові сценарії будівель ХДАДМ підкреслюють архітектурні форми кожної споруди, які були зведені в різні періоди (поч. – кін. XX ст.) і відображують різні архітектурні стилі (український модерн і модернізм).

5. Диференційовані засоби фасадного освітлення: внутрішнє підсвічування будівель через інтер'єри (inside out lighting); підсвічування

¹⁴ ДБНУ. 5 найбільших тенденцій у дизайні освітлення у 2026 року. URL: https://dbn.co.ua/publ/najbilshikh_tendencij_u_dizajni_osvitlennja/24-1-0-1094 (дата звернення 19 червня 2026 р.)

¹⁵ Трегуб Н.Є., Коваль Л.М. Експериментальне дослідження взаємодії світлопропускаючих поверхонь з світлодіодним RGB-світлом. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2012. № 4. С. 51–57.

¹⁶ Трегуб Н.Є. Світловий дизайн у формуванні архітектурно-ландшафтного середовища інноваційних парків. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогоби́ч: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 76. С. 87-92. doi:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-15>.

фасадів будівель знизу (up lighting); акцентне точкове освітлення поверхні фасаду (spotlighting); технологія рівномірного освітлення поверхні фасаду (wall washing); контурне освітлення; заливне освітлення (flood lighting), динамічне та RGB – освітлення, принципи комбінаторики перелічених засобів фасадного освітлення, а також принципи взаємодії (конгломеративного, симбіотичного та органічного синтезу) природного та штучного світла з архітектурною формою.

6. В результаті проведеного дослідження визначені принципи композиції формоутворення OLED – об'єктів (тектонічність, структурність, гнучкість, цілісність, пластичність, органічність, раціональність), а також засоби композиційної організації. У формоутворенні OLED – об'єктів застосовуються загально відомі в дизайні засоби композиції (пропорції, масштаб і масштабність, контраст, нюанс, метричні і ритмічні ряди, кольорові та світлотні сполучення). У випадку, коли сам об'єкт стає джерелом світла, його образ перетворюється у альтернативний «контр-образ», що змінює його сприйняття в цілому, а разом з тим і категорії композиції (тектоніка, об'ємно-просторова структура). Світлом можливо формувати метро-ритмічні ряди, впливати на пропорції, світло-пластику, масштаб і масштабність, світло-кольорові сценарії.

7. Визначені принципи симбіозу світло-кольорового дизайну з архітектурними об'єктами та природними формами ландшафту відкривають перспективи подальших розвідок у дослідженнях психологічної сфери впливу сформованого урбанізованого світлового середовища на життєдіяльність людей.

АНОТАЦІЯ

Результатами проведеного дослідження є визначення системи принципів формування урбанізованого середовища засобами світло-кольорового дизайну:

принцип статичного освітлення, що заливає; принцип контурного підсвічування граней архітектурного об'єкту (даху, порталів, віконних прорізів, навісів тощо); принцип проєкції на фасад стилізованих зображень за допомогою програмного забезпечення; принцип контурного підсвічування з можливістю ритмічного «перетікання» зображення; принцип мультимедійної сітки з зображеннями; .

В результаті моніторингового спостереження за об'єктами світлового дизайну, реалізованих в країнах ЄС та в Україні, було визначено види світло-кольорових систем з використанням новітніх освітлювальних пристроїв і прийоми взаємодії штучного світла з архітектурною формою (світло-форма, світло-простір, світло-колір, світло-пластика).

Апробація композиційних прийомів світлового дизайну міських ансамблів та інформаційних систем, що була здійснена у ХДАДМ в рамках експериментального навчального проєктування, продемонструвала високий потенціал можливостей засобів світло-кольорового дизайну у формуванні різноманіття художньо-дизайнерських образів сучасного урбанізованого середовища.

Визначення принципів та прийомів світлового дизайну у формуванні архітектурних споруд урбанізованого середовища є надзвичайно актуальним завданням у сучасній проєктній дизайн-діяльності, оскільки інноваційні технології стали ключовим фактором розвитку та привабливості міст та регіонів. Це дослідження додає новий вимір до розуміння світлового дизайну та розкриває ряд важливих інноваційних аспектів.

Отримані теоретичні висновки та практичні проєктні пропозиції відповідають теоретичним засадам та завданням сучасного дизайну і сприятимуть формуванню комфортного соціально-культурного середовища життєдіяльності.

Література

1. Коваль Л.М. Дизайн & LED-технології: монографія. Запоріжжя: ЗНТУ, 2014. 130 с.
2. Коваль Л. М. Детермінанти впливу оптичного випромінювання візуального діапазону на світлове середовище в контексті його дизайну. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія). Розділ IV. Дизайн як культурна практика*. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2023. Вип. 46. С. 261–265. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.706>
3. Жаган В. Ілюмінація об'єктів. Львів: ЕКО інформ, 2007. 247 с.
4. Трегуб Н.Є. Світло-кольорові сценарії в архітектурі Харкова. *Problemas y perspectivas de la aplicación de la investigación científica innovadora: Colección de documentos científicos «ЛОГОΣ» con actas de la Conferencia Internacional Científica y Práctica*, Panamá, 11 жовтня 2021 р. Panamá – Vinnytsia: Centro de Estudios Estratégicos & European Scientific Platform, 2021. С. 216-218. DOI 10.36074 Logos. 11.06.2021.v1.67.
5. Кліщ О. А. Світлова інсталяція як засіб композиційного формування образу міського простору : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архітектури : 18.00.01 / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2016. 20 с.
6. Гранкін П., Фесенко Д. У блиску штучних вогнів (ілюмінації старого Львова). Електроінформ. 2006. № 3. С. 37–38.
7. Крижановська Н.Я., Вотінов М.А., Смірнова О.В. Основи ландшафтної архітектури та дизайну : підручник. Розділ 6: Формування

світло-кольорового середовища в об'єктах ландшафтної архітектури та дизайну: Харків. ХНУМГ ім. О.М. Бекетова, 2019. 348 с.

8. Рижова І.С., Прусак В.Ф., Мигаль С.П., Резанова Н.О. Дизайн середовища: Словник-довідник / За ред. д. філос. н. проф. І.С. Рижової. Львів: Простір-М., 2017. 360 с.

9. Трегуб Н.Є. Світло-кольоровий хаос мегаполісів як відеоекологічна проблема. *Сталий розвиток – стан та перспективи*: Матеріали II Міжнародного наукового симпозиуму SDEV'2020, 12-15 лютого 2020 р., Львів-Славське, 2020. С. 419-422.

10. Катерина Ошемкова. Урбаністичний інтерактив від Expolight, або як перетворити міську площу на джерело національної гордості. *Pragmatika media* : веб-сайт. URL: <https://pragmatika.media/urbanistichnij-interaktiv-vid-expolight-abo-jak-peretvoriti-misku-ploshhu-na-dzherelo-nacionalnoi-gordosti/> (дата звернення 10.05.2026 р.).

11. Tregub N.E., Mohova K.S. LIGHT SCENARIO BY MEANS OF OLED-TECHNOLOGIES IN FORMATION OF THE OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT OF SHOPPING AND OFFICE CENTRE AVE PLAZA IN KHARKIV. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. Харків, 2015. № 2, С. 29-33.

12. Войтенко О.Ю., Трегуб Н.Є. Інноваційні парки & світловий дизайн: концепції формоутворення. *International scientific and practical conference War – Challenges in Modern Science*: зб. матеріалів міжнародної конференції, 16-17 листоп. 2023 р. Regas Publishing, Canada, Ottawa, 2023. С. 13-18.

13. Кузьменко А.Л., Трегуб Н.Є. Світлодизайн як інструмент формування архітектурно-ландшафтного середовища сучасних музеїв при організації свят і фестивалів. *Експериментальні та теоретичні дослідження в контексті сучасної науки*: матеріали VII Всеукраїнської студентської наукової конференції, 22 лист. 2024 р. Львів, ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 871-873.

14. ДБНУ. 5 найбільших тенденцій у дизайні освітлення у 2026 року. *Державні Будівельні Норми України* URL: https://dbn.co.ua/publ/najbilshikh_tendencij_u_dizajni_osvitlennja/24-1-0-1094 (дата звернення 19.06.2026 р.).

15. Трегуб Н.Є., Коваль Л.М. Експериментальне дослідження взаємодії світлопропускаючих поверхонь з світлодіодним RGB-світлом. *Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2012. № 4. С. 51–57.

16. Трегуб Н.Є. Світловий дизайн у формуванні архітектурно-ландшафтного середовища інноваційних парків. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
2024. Вип.76. С. 87-92. doi: [https://doi.org /10.24919/2308-4863/76-2-15](https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-15).

Information about the authors:

Tregub Nataliia Ievgeniivna,

Candidate of architecture,

Associate Professor at the Environment Design Department

Kharkiv State Academy of Design and Arts

8, Mystetstv str., Kharkiv, 61002, Ukraine

Soshinskiy Olexandr Igorevich,

Candidate of Study of Art,

Lecturer at the Department of Engineering and Rescue Machinery

National University of Civil Defense of Ukraine

8, Onoprienka str., Cherkasy, 18034, Ukraine

КОНЦЕПТОСФЕРА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ ЯК ОСНОВА ТРАНСФОРМАЦІЇ МОДЕЛІ ЖАНРУ У ПАРАДИГМАЛЬНИХ ВИМІРАХ МЕТАМОДЕРНУ

Уманець О. В.

ВСТУП

Світоглядна, аксіологічна напруга реалій простору культури, що постає з останньої третини ХХ ст., інспірує інтенсивні пошуки як на рівні наукової рефлексії, спрямованої на усвідомлення їх специфіки, так і на рівні художньої рефлексії. Її маркованість формуванням новаційних конструктів художнього картини світу, відповідних до кардинальних світоглядних зрушень, віддзеркалює атрибутивні для метамодерну осциляцію, коливання між протилежними настановами та прагнення нівелювати їх відмінності, інтерактивність і перформативність, естетичну чутливість й атопічність¹ та водночас проблематизує питання щодо сучасної специфіки фундаментальних настанов художнього дискурсу.

Індивідуалізація амплітуди коливань між модернізмом і постмодернізмом, як світоглядними «полосами» метамодерну, каталізує інтенсивне переосмислення сутності жанру та стилю як глобально значущих основ художньої картини світу. Активність дифузних процесів у царині варіативного та лабільного жанро- та стилетворення, що увиразнюються в сучасних феноменах мета-жанру та мета-стилю, тенденції формування жанру та стилю окремого твору, а також індивідуалізованої панорами мовно-моленневих, виразових параметрів творчості стає для митців підґрунтям, що дає «змогу фрагментованому «я» інтегруватися в нові сенсові конфігурації»².

Змістовою основою такої інтеграції в мультикультурній аурі сьогодення та в умовах актуалізації осягнення культури як цілісності в діячоронії та синхронії, стають концептуальні мейнстрими сучасного національного музичного мистецтва. Концепти Героя, культурної пам'яті та віри у царині оперного мистецтва набувають значущості сенсотворних імпульсів розгортання процесу трансформації моделі жанру, висвітлення

¹ Шабанова Ю. Метамодерн у мистецькому просторі. Передчуття нової культурної парадигми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник*. 2022. Вип. 43. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.586> С. 89–90.

² Губернатор О. І. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 1. С. С. 113.

особливостей репрезентації яких у зв'язку з векторами трансформації жанрової моделі опери ставить за мету запропонованої розвідки.

1. Візії концепту Героя у просторі сучасної української опери

У художній картині світу нації концепт Героя є тим її конструктом, у якому згортаються та увиразнюються детерміновані специфікою ментальної, аксіологічної матриці та історико-культурного буття українства прагнення свободи, проєкційовані на особистість і спільноту та позначені духом пасіонарності та демократичності. Слугуючи однією з перманентних сенсотворних основ національної художньої рефлексії, концепт Героя актуалізується саме в зламні часи, коли нація потребує очільника, що свідомо торує шляхи націєтворення та культуротворення, здійснення майбутнього.

Невипадково тому у просторі українського бароко, просякненому антиномічністю, осмисленням буття як швидкоплинного та несталоного, образ Героя став концентрованим вираженням відзначеного С. Кримським формування культу Володимира Великого, гетьманів, П. Могили та набув статусу аксіологічної основи специфічної для національної культури трансформації ренесансної ідеї Людини в контексті «аналізу індивідуальності в умовах виконання нею надособистісної ролі <...> у функції вождя, апостола, генія»³. Невипадково тому в часи національного духовного відродження XIX ст. концепт Героя актуалізується у творчості П. Сокальського та М. Лисенка, репрезентуючи один із магістральних шляхів розвитку національної опери.

Як чинник збереження атрибутивної для неї героїко-патріотичної лінії, концепт Героя в операх «Мойсей» М. Скорика, «Поет» Л. Колодуба, «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич, «ТГШ. Подорож у часі» З. Алмаші формує ланку спадкоємного концептуального зв'язку з духовним досвідом нації, стає аксіологічним лейтмотивом, що пов'язує в цілісність її історичний шлях та постає зокрема і в єднанні з концептом культурної пам'яті.

Проте концепт Героя визначає не тільки змістові обрії сучасної національної опери – його первинна значущість і ментальна вкоріненість передвизначають специфіку інтерпретації моделі жанру, що певним чином протистойть сучасним процесам її радикального переосмислення, мікстового перетворення, камернізації тощо. Твори М. Скорика Л. Колодуба, А. Загайкевич, постаючи як декларації позачасової значущості усталених настанов художньої рефлексії та прецеденти сучасної версії «великої

³ Кримський С. Специфіка українського бароко. *Культура народів Причорномор'я*, 1997, № 1. С. 51.

опери», засвідчують вагомість жанрово константного вектору її онтосу, «у світлі якого збереження жанрової номінативності опери синтезується з інтенсивним переосмисленням концептуальних, мовно-мовленнєвих виразових параметрів на всіх рівнях організації художнього цілого»⁴.

Символічним є те, що опера М. Скорика «Мойсей» стала твором, який маркував знаменну дату – 100-ліття Львівської опери та «відкрив» нове тисячоліття в національній художній картині світу. Символічним є й звернення композитора до поеми І. Франка, створеної в часи активізації національної свідомості та інтенсифікації українською інтелектуальною елітою пасіонарної діяльності з визначення долі спільноти. Резонанс поеми І. Франка та опери М. Скорика детермінувався і декларацією актуальних як на межі XIX–XX ст., так і на перетині XX – XXI ст. наративів – «правдивого розвінчування прибічників «золотого тільця», заклику до усвідомлення власної відповідальності кожного за долю спільноти й героїчного спротиву всіляких «нашіптуванням» про першість матеріального добробуту перед духовним зростанням тощо»⁵.

Концепт Героя в опері М. Скорика певним чином створює метафоричну арку зв'язку і з епохою українського бароко, що характеризувалася антиномічністю, активністю ідентифікаційних процесів, прагненнями ментальних та моральних опор, сконцентрованими в образі духовного вождя нації, який у сакральному вимірі репрезентації в «Мойсеї» постає як символічне персоніфіковане віддзеркалення позачасово значущого для всього християнського світу шляху до духовної свободи. Водночас звернення до спадщини І. Франка⁶ репрезентує концепт Героя в особистісних вимірах, створюючи алюзії зі знаковою постаттю поета – уособленням образу активного представника інтелектуальної, зокрема політичної еліти, у творчості якого закарбувалася «національна трансформація романтичного образу мистця-Месії, котрий здатен повести за собою народ через усвідомлення своєї національної вартісності та духовного переродження етнічної маси в освічену спільноту українців (поеми «Мойсей», «Іван Вишенський», «Каменярі» та ін.)»⁷.

⁴ Уманець О. В. Жанрова модель опери у сучасному просторі національної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 3. Том 3. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-14> С. 96.

⁵ Степурко В. Опера Мирослава Скорика за поемою Івана Франка як наратив класико-романтичного ідеалу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. 2021. № 2. С. 265.

⁶ Творчість І. Франка є для композитора перманентною концептуальною опорою, що закарбовує кантата «Весна» (на основі віршів збірки «З вершин і низин»), симфонічно-хореографічна, жанрово мікстова поема «Каменярі».

⁷ Ельтек І. Музичні інтерпретації філософських концептів поезії Івана Франка у творчості М. Скорика. *Українська музика*. 2016. № 3 (21). С. 39.

У «Мойсеї» така дихотомічність концепту Героя закарбована в «накладанні» особистісного та суспільного, сакрального та світського начал. Це створює своєрідний резонанс із осцилятивними інтенціями метамодерну, дискурс якого пов'язаний, на думку Л. Тернера, «із відродженням щирості, надії, романтизму, афекту та потенціалу великих наративів і універсальних істин»⁸. У метамодерний простір опера М. Скорика вписується і завдяки проєкції в царину художньої рефлексії таких його парадигмальних маркерів як тяжіння до «реконструкції цілісності. ... <кардинальної зміни> світоуявлення у вигляді так званого «квантового стрибку» свідомості на принципово новий рівень онто-холістичного синкретизму»⁹, у якому сакральне начало відновлює свою значущість як одна з основ ментальної матриці нації, що забезпечувала її цілісність протягом століть.

Акумуляція духовних інтенцій у концепті Героя в «Мойсеї» М. Скорика певним чином передвизначає специфіку інтерпретації жанрової моделі опери. З одного боку, твір зберігає всі її константні показники. З іншого боку, опера М. Скорика маркована концентрацію – і в імпліцитному, і в експліцитному вираженні – численних «посилань» на різні історико-культурні епохи. Це стає основою специфічного хронотопу твору як часо-простору Мета-культури в її діахронно-синхронній цілісності та позачасовій значущості.

Багатовимірність «культурних витоків» опери закладена насамперед на композиційно-структурному та драматургічному рівнях. Класицистичні орієнтири виявляються в часовому та просторовому «обмеженні» сюжетної лінії та «згортанні» дії навколо образу головного героя, що співвідноситься із атрибутивними для класицистського мислення принципами трьох єдностей, а також у чіткій окресленості структурних параметрів номерів тощо.

Виразними є барокові інтенції твору, виявлення яких вбачається у змістовій значущості семантики тембрів (як у вокальній, так і інструментальній площинах), та риторичних фігур – хреста, *anabasis*, *catabasis*, *suspirato*, *passus duriusculus* та *saltus duriusculus* тощо. Особливою вагомістю позначено семантично двоїсте поєднання риторичних фігур *anabasis* та *catabasis*. Постаючи у концептуально складній репрезентації як «ствердження – заперечення», саме секундові, «ступеневі» висхідні інтонами, що фактично зримо відтворюють важкі кроки, слугують основою вступної «інтради», фінальні низхідні інтонації якої «нівелюють»

⁸ Turner, L. Metamodernism: A Brief Introduction. Notes on Metamodernism. January 12, 2015. URL: <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>

⁹ Шабанова Ю. Метамодерні у мистецькому просторі. Передчуття нової культурної парадигми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник*. 2022. Вип. 43. С. 89.

енергетику поривань. Хронотопічне умасштаблення, яке знаходить вираження у поступовому загальному висхідному руху мелосу, ущільнення фактури та динамічне зростання у Пролозі «Народе мій», стають, з нашого погляду, метафорою риторичної фігури *anabasis* – її проєкцією на загальні інтенції розгортання музичної тканини та водночас метафорою набуття особистісними пошуками суспільної значущості.

Резонансом із романтичною версією жанрової моделі опери в «Мойсеї» є розгалужена лейтмотивна система, що її утворюють лейтмотиви рабства, свободи, страху, Ізраїлю, пророцтва Мойсея та злих духів пустелі (за О. Береговою¹⁰), модифікації яких скріплюють номерну структуру твору наскрізними змістовими імпульсами. Зазначимо, що морально-філософська узагальненість лейтмотивів уможлиблює їх співвіднесення з алегоричністю барокової художньої картини світу. Алегоричною є й фігура Поета, якому належить місія уособлення національної свідомості, увиразнення як гостро актуальних, так і позачасово значущих проблем спільноти. Вагомість алегоричного начала, що детермінує проєкцію пошуків спільнотою шляхів буття у сучасність, створює своєрідний «притчевий» вектор інтерпретації жанрової моделі опери¹¹, співвідносний із «притчеобразністю» творчого світу І. Франка, що спрямовує реципієнта «до заглиблення в міжкультурний контекст»¹².

Багатовимірний комплекс історико-культурних алюзій зумовлюється специфікою хорового компонента твору. З одного боку, інтерпретація хору як коментатора подій створює ланку зв'язку з античною трагедією та «першообразом» опери, сформованим флорентійською камератою. З іншого боку, масштабність і концептуальна значущість хорових номерів уможлиблює акцентуацію ознак ораторії. Це формує зв'язок «Мойсея» з ораторіальними полотнами барокової епохи та водночас пов'язує із актуалізацією жанру ораторії та прецедентами апробації хорової модифікації жанрової моделі опери (у варіативності стильових утілень) у творчості українських митців останньої третини ХХ–ХХІ ст. Позиціонування концепту Героя як позачасово значущого стає концептуальним підґрунтям концентрації у творі маркерів музичної картини світу, що передвизначає також «стягування» у стильовому просторі рис фольклорної традиції, неоромантизму.

¹⁰ Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с. С. 169–170.

¹¹ Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с. С. 90.

¹² Сазонова О. В. Янкова Н. І. Ідейно-естетичні координати художнього світу притч Івана Франка. *Літературознавчі студії*, 2017, № 49. Т. 1. С. 258–261.

Зазначимо, що в проєкції на осцилятивну специфіку метамодерних настанов мовно-мовленнєві, виразові параметри «Мойсея» постають як утілення одного з полюсів амплітуди коливань між світоглядними орієнтирами епох. Демонструючи домінування традиційних для опери мовно-мовленнєвих, виразових та виконавських настанов, «Мойсей» М. Скорика віддзеркалює спрямовану на збереження жанрової моделі доцентрову тенденцію її онтоосу, на відміну від відцентрового тяжіння до експериментальної ревізії, виявлену зокрема у творчості К. Цепколенко, Л. Юріної, Р. Григорів та І. Разумейка.

Візія концепту Героя як творця-генія в опері «Поет» Л. Колодуба пов'язана з урізноманітненням моделі жанру, зокрема її національного героїко-патріотичного варіанту. Риси опери віддзеркалюються у збереженні її типових композиційних сегментів, риси ораторії – у масштабності й драматургічній вагомості хорових епізодів опери. Вагомими в жанровому рельєфі твору є ознаки поеми.

Новаційність візії концепту Героя в опері Л. Колодуба вбачається в його репрезентації не стільки в аурі «узагальненої символічності», скільки в буттєвій процесуальності. На композиційно-структурному та драматургічному рівні твору це відбиває організація твору як масштабної низки номерів – етапів життя Т. Г. Шевченка, що знаменує формування новаційної – біографічної модифікації жанрової моделі жанру. Самостійність номерів, кожен із яких «можна розглядати як завершений музично-драматичний твір»¹³, урізноманітнює жанрові виміри опери зв'язками з «індивідуалізованими настановами художнього мислення романтизму у сфері камерно-вокального начала, відбитими в актуалізації вокального циклу як суб'єктизованого аналога великих інструментальних циклічних форм, позначеного тяжінням до відбиття життя не так у його процесуальності, як у змістово, образно концентрованих митях буття»¹⁴.

Багатовимірні градації сенсу зумовлюються у жанровому вимірі твору апробацією естетичних конструктів кінематографу – монтажним суміщенням різних психологічних емоційних станів персонажів та аурую трагічної фантасмагоричності¹⁵ – репрезентацією життєвого шляху Поета крізь його спогади, що стають чинником виняткової інтенсифікації перцепції та особистісної проєкції перипетій буття Героя. Суголосними

¹³ Харитонova В. Творчість Т. Шевченка в оперному жанрі. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 258.

¹⁴ Уманець О. «Opera Rustica» («Сільські сцени») Є. Станковича: камерні трансформації оперного жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64. Т. 2. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-21> С. 130.

¹⁵ Воронова Т. Опера Левка Колодуба «Поет» як вектор режисерської актуалізації образу Кобзаря в реаліях українського сьогодення. *Українське музикознавство*. 2021. Вип. 47. С. 32.

жанровій специфіці твору та трактуванню концепту Героя як позачасово значущого, є синтетичний інтонаційний тезаурус опери, у якому в цілісність поєднані «знаки аріозної, речитативно-декламаційної, романсової та думної стилістики»¹⁶.

В опері А. Загайкевич «Вишиваний. Король України» концепт Героя постає у нерозривному зв'язку з осмисленням національної ідентичності та місії особистості-пасіонарія у складних історичних, соціальних та політичних перипетіях. Синтетичний простір поєднання усталених настанов академічної традиції та експериментальних мовних та виразових інтенцій, які формують уявлення щодо нових обріїв академічного музичного мистецтва, детермінує інтерпретацію концепту як символу зв'язку часів, тягlosti й безперервності духовних пошуків особистості та національної спільноти.

Маркером академічної природи опери «Вишиваний. Король України» слугує акумуляція пам'яті жанру в діахронно-синхронній цілісності. Це знаходить вираження в композиційно-структурній організації, що апелює до класичних та романтичних джерел (членування музичного цілого на дії, картини, наявність типових структурних компонентів і системи лейтмотивів), задіянні характерних для експресіоністської драми вокальних технік *Sprechgesang*, *Sprechstimme*. Маркером інноваційності в опері, що створює ревізію зокрема вокальних та інструментальних атрибутів жанру, стає «зіставлення живого та електродо акустичного звучання з чітким розподілом функцій між вокальним й інструментальним пластами фактури»¹⁷, а також тяжіння до 12-тоновості, ладова «невизначеність» і специфічна ритміка. Вокальний шар твору, наближений до «позадузичного мовлення», насичений позаакадемічними засобами виразності (шепіт, фальцет, мікродинаміка тощо) закарбовує специфічне для опери порубіжжя ХХ–ХХІ ст. співвідношення її вокального та інструментального складників – «вокал включається в нові резонанси умови сонористичного простору, електродо акустичної музики, перформативні експерименти з альтернативним ставленням як до наративу, так і до інтонування»¹⁸.

¹⁶ Уманець О. В. Образ Героя в сучасному національному просторі музичного мистецтва. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17 – 18 квітня 2025 р. У 2 ч. Ч. 2 / За ред. Н. Рябухи та ін.. Харків: ХДАК, 2025. С. 4.

¹⁷ Ветров О. В. «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 67. DOI 10.34064/khnum1-67.02 С. 31.

¹⁸ Єфименко А. Г. Українські композитори і вокалісти у світі нового проєктного оперотворення. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-9> С. 186.

Проте інтонаційний, тембровий тезаурус опери співвідноситься не тільки з параметрами музичної картини світу Новітнього часу. Як маркери національного начала в опері виступають «посилання» на народнопісенну традицію, увиразнені в авторських ремарках (зокрема «like folk song»), в уведенні інтонаційно нейтральних зойків і вигуків, зокрема із подальшими низхідними глісандо, в алюзіях гуцульського ладу, коломийки, голосіння, ліричної пісенності, зимового обрядового фольклору тощо¹⁹.

Специфічні концептуальні нюанси в репрезентації концепту Героя детерміновані створенням аури його буття крізь призму осмислення подій минулого. Закцентуємо, що позиціонування концепту як такого, що балансує між реальним та уявним світами, репрезентується у фокусі спогадів, можливо визначити як одну з показових тенденцій його втілення в сучасному національному просторі музичного мистецтва.

Продовженням цієї тенденції та водночас проєкцією концепту Героя у метамодерні параметри культури як цілісності є опера З. Алмаші «ТГШ. Подорож у часі», створена 2024 р. Алюзія суміщення часових пластів у творі З. Алмаші створюється не тільки метамодерною аурую образу Т. Шевченка у вимірах мета-культури, позначеної нівелюванням меж академічної традиції та масової культури. Вибір творчості Гео Шкурупія, як вербальної основи твору, був не випадковим – очільник українського панфутуризму своїм перерваним у часи Розстріляного Відродження життям унаочнював долю української художньої еліти як колективного втілення в життя концепту Героя. Водночас започаткована у памфлеті «Реабілітація Т. Г. Шевченка» та незавершеному романі «Повість про гірке кохання поета Тараса Шевченка» Г. Шкурупія (що стали однією з основ лібрето О. Павлової) деструкція усталених уявлень про постать великого поета знаходить подальшого відбиття в опері З. Алмаші «ТГШ. Подорож у часі» та забезпечує формування його живого, «неіконізованого» образу.

Охоплення концепцією опери обріїв культури XIX, XX та XXI століть передвизначає специфіку її хронотопу, як принципово позачасового та водночас спроекційованого у сучасність. Своєрідним чином мікстова жанрова основа твору З. Алмаші резонує із жанровою дихотомічністю твору Г. Шкурупія – роман-повість – та з особливостями вербального шару опери, у якому цитати з творів митця Розстріляного відродження та листів Т. Шевченка уведені в сучасний мовний простір. Єднання часів і просторі культури в «ТГШ. Подорож у часі» визначають мікстову модифікацію жанрової моделі опери – оперу-кабаре, яка характеризується

¹⁹ Семенюк О. М. Українська фольклорна інтонаційність в опері «Вишиваний» Алли Загайкевич. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2025.352016

балансуванню між академічною та масовою цариною художньої рефлексії, що віддзеркалює осцилятивність парадигмальних основ метамодерну.

На концептуальному рівні таке балансування знаходить вираження в модернізації постаті Героя-творця. Його певним чином «зведення з п'єдесталу» та репрезентація у вирі реального життя відбивається на інтонаційному рівні опери в поєднанні інтонаційного фонду академічної традиції, алюзій фольклорного мелосу, романсовості, поп-музики тощо. При багатоджерельності мелосу і дотичності твору до пласту масової, поза-академічної культури, модуляція концепту Героя у простір сучасної культури твориться також акцентованим режисерським рішенням візуального і – особливо – пластичного шару вистави, який позначений відмовою від традиційної оперної статуарності.

Безпосереднім увиразненням проєкції концепту Героя як такого, що належить і служить не тільки історії, а й сучасності, слугують фінальні сцени опери. Модуляція дії з XIX ст. у бурхливі реалії буття нації 2013 р. та трагічну дійсність розпочатої 2022 р. російською повномасштабної війни акцентується пересемантизацією образів – перевертанням бунтарів Мочиморд на політичну силу, що відстоює демократичне майбуття, а також знищенням проросійських наративів на білборді та відновленням первинно закарбованого на ньому знакового заклик Т. Шевченка – «Борітеся – поборете!».

Одним із засобів формування нової інтерпретації концепту стає також його дихотомічна репрезентація у двох іпостасях – молодого поета та зрілого чоловіка. Багатовимірні алюзії породжує запрограмована режисером А. Калояном трактовка образу як такого, що є невід'ємним від аудиторії – зрілий Шевченко спостерігає за подіями зі глядацької зали. У такий спосіб не тільки формуються додаткові градації сенсу – Герой спостерігає за власним буттям, модулює у просторів спогадів. Це створює ефект накладання реальності та згадуваного, що резонує зі славетним «Сном» Т. Шевченка – гострою сатирою на соціальні реалії та своєю чергою – із сатиричними інтенціями кабаре, а також нівелює межі між виконавцями та реципієнтами та забезпечує «багатошаровість» перцепції.

Своєрідною ланкою зв'язку між просторами та часом культури в опері стає лейтмотив мазурки, вагомість якого в драматургії уможливорює акцентуацію романтичного виміру концепту Героя в опері З. Алмаші. Лейтмотив мазурки стає і скріплюючим конструктом у специфічній композиційно-структурній організації твору. З одного боку, опера демонструє доволі традиційне, «класицистське» членування на 2 дії та картини. З іншого боку, принцип ритмічного контрастного зіткнення змістових площин, акцентований визначенням композитором їх

семантичних вимірів – темні картини (№ 1, № 3 та № 6), світлі (№ 2 та № 5) та контрастні (№ 4 та № 7) створює алюзії бароко, підтверджуючи темпоральну всеохопність твору.

З нашого погляду, тенденцію світоглядних коливань у парадигмальних настановах метамодерну в опері відбиває також специфічне коливання між варіантами жанрової моделі опери. Тяжіння до збереження її першоваріанту відбиває наявність доволі масштабних хорових номерів та традиційних структурних компонентів, обмеженість інструментального шару опери (струнний оркестр і фортепіано) детермінує модуляцію у простір камерної опери, актуалізованої на межі XX–XXI ст.

Багатовимірні семантичні нюанси закладаються в інтерпретації концепту Героя в опері З. Алмаші у зв'язку з його співвіднесеністю з концептом подорожі, декларованим у назві твору. З одного боку, це створює ланку зав'язку з естетичними параметрами романтизму, позначеними значущістю тематики мандрів як утіленням невинності пошуку ідеалу. З іншого боку, актуалізований у просторі метамодерну метажанр подорожі являє собою «адекватну форму інтерпретації кризової картини світу, рефлексії перехідного мислення: переоцінки культури, історичних орієнтирів, глобальних зсувів, визначення національної ідентичності, перегляду образів «свого» і «чужого, Іншого, встановлення культурного діалогу, знайдення особистісних екзистенційних орієнтирів, увиразнення поля спільних змістів»²⁰. В опері З. Алмаші концепт подорожі, постаючи в єдності із концептом Героя, у спатільній та темпоральній проєкціях поєднує різні виміри осмислення буття як минулого та сучасного, реального та уявного, стає утіленням тяжіння метамодерну до позиціонування культури як метапростору, принципово недиференційованого за часовими та просторовими параметрами.

2. Модуси трансформації жанрової моделі опери крізь призму концепту культурної пам'яті

Атрибутивна інтенсивність крос-культурної комунікації, з одного боку, та з іншого – утвердження сучасного місця української культури у світовому просторі як його самодостатньої та невід'ємної частини, відбиваються в піднесенні концепту культурної пам'яті. Акцентуючи його глобальну вагомість в аксіологічних вимірах метамодерну, Ян Ассман дефініціює культурну пам'ять як «властивий кожному суспільству і кожній епосі набір текстів, зображень і ритуалів, які постійно використовуються та через

²⁰ Шульгун М. Е. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець XX – поч. XXI ст.): автореф. дис. ...д-ра філол. наук: 10.01.06, 10.01.05. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2018. 36 с. С. 25–26.

«підтримання» яких група стабілізує та передає далі власне бачення себе самої; це колективне знання переважно (але не винятково) про минуле, на якому група засновує усвідомлення власної єдності та своєрідності»²¹. Осмислення такої своєрідності в мультикультурній, глобалізованій аурі сьогодення віддзеркалюється зокрема в усвідомленні значущості певного фонду «спільного знання» (за А. Ассман), що забезпечує комунікацію між епохами та поколіннями»²², реалізується в апробації світового досвіду художньої рефлексії, спрямованої на утвердження українського мистецтва як невід'ємної частини світового художнього простору.

Одним із модусів такого позиціонування є активне опанування «спільного знання» – світового літературного доробку та його знакових сюжетів і образів. В опері К. Цепколенко «Доля Доріана» звернення до роману «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда стає водночас апеляцією до фаустіани – одного з концептуальних мейнстримів європейського мистецтва, що позначений перманентною адаптивністю сенсів до парадигмальних вимірів історико-культурних епох, індивідуалізацією та варіативністю інтерпретацій від часів одного з перших масштабних утілень – «Народної книги» Й. Шпіса до сьогодення.

Фаустіанські інтенції у творі К. Цепколенко пов'язані не тільки з досвідом європейського мистецтва. У творчості П. Гулака-Артемовського (балада «Твардовський»), Н. Королевої (роман «1313»), В. Винниченка (роман «Записки кирпатого Мефістофеля»), І. Сельвінського (поема «Читаючи Фауста»), О. Левади (п'єси «Фауст і смерть»), І. Муратова (поема «Спокуса») складається український вектор фаустіани. Його характерними рисами є репрезентація вічної теми «як закріпленого на перцептуальному рівні, смислового комплементарного символу європейської культури. <що> зумовлює тенденцію сюжетної та концептуальної редукції, вільного модифікування концепції та індивідуалістичної переакцентуації співвідношення її концептів»²³.

Віддзеркаленням традицій української фаустіани в опері К. Цепколенко «Доля Доріана» («Синдром Доріана», для сопрано, контратенора, тенора, баритона, басу, камерного оркестру) є тяжіння до редукції – «стиснення» сюжетної лінії та кола персонажів. Водночас із обмеженістю інструментальних вимірів твору (2 скрипки, альт, віолончель, контрабас,

²¹ Assman J. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität //Kultur und Gedächtnis / Hrsg. von J. Assman and T.Hölscher. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. P. 15.

²² Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2014. 440 с. С. 22.

²³ Уманець О. Фаустіанська тематика в українському художньому просторі. *Молодий вчений*, 2020, № 9 (85). DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-9-85-6> С. 26.

флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, клавесин, фортепіано, група перкусії), специфікою композиційно-структурної організації (2 картини), напруженою психологізацією образів та відсутністю хорових епізодів це надає творові ознак камерної опери, що резонує з тенденцією камернізації жанрової моделі.

Зазначимо, що «Доля Доріана» апелює до пам'яті культури не тільки зверненням до одного із її перманентно значущих знаків у європейській та національній традиції. Суттєві нюанси в концепцію твору вносить осмислення композиторкою творчості О. Уайльда як цілісного культурного явища, що відбивається в уведенні в лібрето повісті митця «De Profundis» («Тюремна сповідь»), змістові обрії якої окреслюються моральною проблематикою.

Актуалізуючи художній компендіум світової культурної пам'яті, К. Цепколенко створює його модуляцію в новаційні жанрові виміри оперного мистецтва, марковані значущістю настанов концептуального театру, зокрема нуар-опери. Її специфіку дослідники пов'язують із домінуванням принципу симультанності, «сконцентрованістю експресіоністських фарб, утворенням гранично напруженої атмосфери і ускладненням свідомості особистості головного героя»²⁴, а також із формуванням «феномену «двосвіту» з протиставленням або паралельним співіснуванням обох світів – внутрішнього і зовнішнього, реального й нереально-ілюзорного, або роздвоєного внутрішнього»²⁵. Уведення мисткинею специфічних анонімних персонажів-привидів, які дублюють образ головного героя, посилює ефект буття у двох світах, надає трагедії героя всеохопного характеру, створює атмосферу її всепроникності та всеохопності.

Трансформація жанрової моделі опери знаходить виявлення і в інтонаційній аурі «Долі Доріана», що «втягує» в свою орбіту «пам'ять» музичного мистецтва у його історико-культурній тягlostі. Свідченням цьому, релевантним багатовимірній репрезентації концепту культурної пам'яті, в опері К. Цепколенко є темброві апеляції. Так, тембри контратенора і клавесина створюють асоціації з бароковою оперою, тембр фортепіано, як сучасного двійника клавесина, створює ефект своєрідної двійничості, суголосної комплементарній репрезентації образу головного героя.

²⁴ Щітова С. А. Нуар-стиль у сучасній опері та принципи симультанності їх режисерської інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 22 (1). DOI: 10.33287/222207 С. 99.

²⁵ Щітова С. А. Нуар-стиль у сучасній опері та принципи симультанності їх режисерської інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 22 (1). DOI: 10.33287/222207 С. 103.

Змістова та драматургічна вагомість лейтінтонацій, зокрема малосекундової висхідної інтонеми, що «пронизує» партію Доріана і «проникає» в інструментальну тканину твору, утворює ниті зв'язку з оперою епохи романтизму. Водночас інтонаційний тезаурус сповнений не тільки знаками оперного мелосу, а й маркерами опери Новітнього часу – такими засобами вокальної виразності, як *Sprechstimme*, шепіт, сміх, крик, свист, скандування тощо. Але тяжіння до репрезентації опери крізь призму новаційних вокальних технік є лише одним із модусів оновлення жанрової моделі.

Значущими у трактуванні концепту культурної пам'яті є знаки сучасності в інструментальному шарі твору. Це і певна «емансипація» інструментів, що їх позиціонування як окремих персонажів створює зв'язки із сучасними інтенціями інструментального театру, і введення специфічної перкусії (китайська коробочка, що створює темброву алюзію культури Сходу та глобалізаційних спрямувань), і репрезентація фортепіано в ударній функції, і уникання визначених тональних та гармонічних основ, і вагомість кластерних вертикалей в оркестрі тощо.

Неоопера-жах Р. Григоріва та І. Разумейка «*Hamlet*» (2017 р.) є закарбуванням експериментального модусу втілення концепту культурної пам'яті в аурі новаційних шукань у сфері оперного мистецтва²⁶. Вічний, архетиповий для європейської культури мотив духовних пошуків у царині екзистенції, сконцентрований в образі Гамлета, є у творі посиленням на творчість В. Шекспіра як цілісності, що засвідчує введення персонажів із «Макбета». Творчість митця стає імпульсом маніфестації перманентної та іманентної значущості моральної проблематики, яка створює арку зв'язку між картиною світу Північного Відродження з її актуалізацією осмислення особистісної екзистенції та метамодерною світоглядною парадигмою. маркованою загостренням питання моральних основ людини.

Закцентуємо, що звернення до знакової для світового мистецтва трагедії В. Шекспіра є продовженням-заповненням дискретного лінії буття оперної «гамлетіани», репрезентованої фактично поодинокими апробаціями вічної теми в ХІХ ст. (зокрема у творчості Ф. Фаччо, А. Тома) та в ХХ ст. (зокрема у творчості латвійського композитора Я. Калніньша, італійського митця М. Дзафреда). Доволі симптоматично, що фактично одночасно з неооперою-жах «*Hamlet*» Р. Григоріва та І. Разумейка до інтерпретації гамлетівської тематики у експериментальних мовних і виразових параметрах опери звертається австралійський композитор Б. Дін.

²⁶ У межах запропонованої розвідки не порушуються питання специфіки сценографії та перформативних вимірів твору в інтерпретації реж. Р. Держипільського, що заслуговують на окреме, детальне дослідження.

Проблема морального буття, репрезентована крізь призму концепту історичної пам'яті, стає призмою акумуляції знаків музичної культури в діахронії та синхронії – твір насичений інтонамами, що створюють алузії з фольклорною традицією, бароковим інтонаційним тезаурусом (зокрема з арією «Дозволь мені плакати» з опери Г. Ф. Генделя «Рінальдо»), сферою сучасного масового музичного мистецтва. Разом із тим репрезентацію концепту культурної пам'яті в аурі палімпсесту створюють в опері нашарування не тільки знаків музичного мистецтва – «автори жахОпери двічі перекодовують основні смисли трагедії «Гамлет»: по-перше – через використання тексту В. Шекспіра у перекладі Ю. Андруховича, де головний герой осучаснюється засобом модернової лексики; по-друге – перевертання/вивертання характеристик образів, занурення їх в інфернальний світ»²⁷.

Основою модуляції жанрової моделі опери в максимально розширений звуковий простір сучасності стає і специфічне зіткнення шарів «живого» та «неживого» звуку, кожен із яких містить своєрідні символічні меседжі. Так, «живий», власне музичний складник неоопери-жах «Hamlet» репрезентований на інструментальному рівні тембрами віолончелі, контрабаса, валторни, групою перкусії. На вокальному рівні «живе» звучання увиразнюється масштабною виразовою палітрою, у якій пріоритет академічного вокалу поступається місцем естрадному вокалу, алузіям народно-пісенної традиції та водночас поза-академічним і поза-вокальним засобам – читанню-декламуванню, шепоту, крику, сміху, риданню, стогону тощо.

«Нежива» звукова компонента неоопери-жах містить знаки пошуку абсолютно нових конструктів звукової картини світу. Такими знаками стають делеговані семплованій електроніці репліки препарованого фортепіано та хрипіння голосу – своєрідні символи ревізії у параметрах нової культурної парадигми сутності та значущості атрибутивних носіїв художньої рефлексії у вокальному та інструментальному вимірах. Такими знаками є і шумові маркери реальності, і низькочастотні шуми, що впливають на реципієнта на фізіологічному рівні. Концепт культурної пам'яті у такому звуковому просторі постає як підґрунтя кардинального переформатування алгоритмів художньої комунікації в контексті академічної традиції. Її іманентні та перманентні перцептуальні основи – інтелектуально та емоційно забарвлене слухання – зсуваються на периферію, натомість маніфестується формування її новаційних,

²⁷ Турчина М. Трансформація архетипу трікстера в сучасному українському мистецтві на прикладі образу Гамлета. *Українські культурологічні студії*. 2022, № 2 (11). DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).08) С. 46.

принципово симультанних настанов, суголосних декларації жанрового рельєфу твору як нео-опери.

Значущість творчості В. Шекспіра як основи мистецької інтерпретації концепту культурної пам'яті закарбовують «12 сонетів Шекспіра» О. Яковчука. Віддзеркалюючи неоромантичні інтенції в сучасному національному музичному мистецтві на жанровому рівні, твір формує прямі алюзії з жанровою моделлю вокального циклу в його первинному варіанті, закріпленому в параметрах романтизму та акцентовані в авторській жанровій номінації. Проте масштабність твору і наявність жанрово мікстових інтенцій дозволяє співвіднести його з моноперою.

Специфіка трактування її жанрової моделі в «12 сонетах Шекспіра», з нашого погляду, полягає у специфічній «роздвоєності» ліричного героя твору. Він постає як в експліцитній, персоніфікованій іпостасі – репрезентованій у партії вокаліста, так і в імпліцитній, утіленій у неочевидному другому «Я» у партії фортепіано. Самодостатність цих іпостасей, детермінована певною автономністю їх партій, надає вокальному та інструментальному виміру твору статусів повноправних, самостійних рушіїв драматургічного процесу та створює напружену внутрішню діалогічність, що скріплює твір у єдність.

На концептуальному рівні цю єдність забезпечує специфіка драматургії «12 сонетів Шекспіра». Специфічною «компенсацією» позасюжетності слугує цілеспрямований рух до утвердження генеральної мети складних перипетій людської екзистенції – Кохання як вищої цінності та осмислення сутності духовності, метафорично уособленої в образі Музи.

Репрезентація цих позачасово та всезагально значущих духовних опор крізь призму культурної пам'яті маніфестується у творі О. Яковчука на декількох рівнях. Насамперед зазначимо унікальну двомовність твору – мелос його номерів «узгоджується» як із українським варіантом вербального тексту, так і з англійським. Культурною універсалізацією маркований інтонаційний тезаурус твору, який «стягує» в собі романтичні та експресіоністські, емоційно напружені інтонеми, романсові та декламаційні побудови. У партії фортепіано, як інструментального «двійника» вокаліста, така концентрація відбивається в алюзіях жанрів «пісні без слів», прелюдії, ноктюрну, баркароли, романсу, а також у певній рівноправності консонансу та дисонансу, домінуванні колористичної функції акордових вертикалей тощо.

Закцентуємо, що на відміну від багатьох апеляцій до концепту культурної пам'яті в сучасному національному музичному мистецтві, «12 сонетів Шекспіра» О. Яковчука позбавлені гранично радикальних засобів оновлення мовних та виразових параметрів, задіяння потенціалу

перформативності та розширених технік фортепіанного виконавства. На змістовому рівні, з нашого погляду, це створює доволі суттєві нюанси інтерпретації знаку культурної пам'яті – він не «адаптується» до сучасних культурних реалій, а слугує засобом погляду в минуле для винайдення вічних опор, суголосних сьогоденню.

Необхідність збереження досвіду минулого та сучасних ракурсів його осмислення відбиває доля «12 сонетів Шекспіра», що створені спеціально для відомого канадійського баса-баритона українського походження Павла Гуньки. Твір мав стати частиною ініційованого 2004 р. співаком з метою промоції художнього скарбу української нації масштабного Проєкту української мистецької пісні – загальнодоступного зібрання записів 1000 українських пісень²⁸ та увійти до програм Літнього інституту української художньої пісні, який з 2017 р. діє в Торонто в Центрі виконавства та навчання TELUS Королівської консерваторії музики.

Інші модуси інтерпретації культурної пам'яті маркують моно-оперу «Леді Лазарус» Л. Юріної. Вербальною основою твору є знакові для європейської культури твори Сільвії Платт, Дж. Джойса та Р. Баха, об'єднані перманентно актуальною темою пошуку екзистенційних опор буття Людини у світі, що позначений зміною аксіологічних настанов. Проекція «квантів» культурної пам'яті в художній простір сучасності пов'язана в опері Л. Юріної з тяжінням до нівелювання параметрів академічної традиції. Це знаходить вираження в рівноправності як її власне музичного – вокального, інструментального, так і електронного компонентів. У зв'язку з його вагомістю у творі О. Берегова зазначає, що «драматургічний прийом повтору електронної партії дозволяє композиторці уникнути одноманітності і створює звукову арку, яка цементує форму і скріплює драматургію всього твору»²⁹.

В «Леді Лазарус» Л. Юріної проблематизація ревізії цінностей крізь призму культурної пам'яті втілена у збереженні жанрової номінації опери при фактичній відмові від її атрибутивних маркерів. Це віддзеркалюється в атональній організації музичної тканини, емансипації дисонансу, застосуванні техніки *Sprechgesang*, шепоту, декламації, крику. В інструментальній царині твору це відбивається у пріоритетності розширених технік, в екстремальних засобах звуковидобування – «серед яких кластери, стуки по інструменту, шкрябання та шарудіння по

²⁸ Співак здійснив запис вокальних творів М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, В. Барвінського, С. Туркевич, після смерті митця 2025 р. проєкт існує у форматі Літнього інституту української художньої пісні.

²⁹ Берегова О. Світова література у рефлексіях сучасної української композиторки Людмили Юріної. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 1. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205246> С. 121.

струнах різноманітними предметами, гра по притиснутих струнах»³⁰ у партії фортепіано, що загалом нівелює звукові межі академічної традиції. Нівелювання кордонів академічної традиції, суголосне тенденції інтерференції сфер музичного мистецтва, знаходить виявлення також у принциповій зміні усталених статусів виконавців – і вокалістка, і піаніст перетворюються на акторів, емерджентний комплекс засобів виразності яких умасштаблюють пластика і міміка.

Виняткова концентрація новаційних засобів вокальної та інструментальної виразності в межах камерної трансформації жанрової моделі увиразнює концептуальний стрижень твору – трагедію особистості, репрезентує її у стиснених часово-просторових межах та мовній дихотомічності (твір існує в англійській та українській версіях) і надає їй всезагальної значущості.

3. Концепт віри як чинник аксіологічний чинник трансформації жанрової моделі опери

Особливої вагомості для українського музичного мистецтва, ментально маркованого значущістю сакральної традиції, на перетині тисячоліть набуває концепт віри. Протягом століть християнська церква слугувала осередком збереження духовності нації та водночас консолідуючою зерниною її духовного буття. Процес формування нового світобачення національної спільноти із межі XX–XXI ст. продемонстрував, що «релігійне піднесення кінця 1980–1900-х рр, ставши для України часом своєрідного “релігійного ренесансу”, було невіддільне від піднесення національного й від перших кроків державотворення і вкотре, далеко не вперше в українській історії, актуалізувало проблему ролі релігії та релігійних інститутів у процесі формування української нації»³¹.

Закцентуємо, що специфіка «релігійного ренесансу» в контексті сучасної української культури детермінується плюралізмом релігійних спрямувань. На рівні художньої рефлексії це в комплексі слугує позиціонуванню концепту віри в аурі поліконфесійності та інтенсивної інтерференції жанрових моделей сакрального музичного мистецтва, належних до різних релігійних просторів, та в поєднанні з концептом культурної пам'яті.

На цій основі складається своєрідний сакральний вектор сучасного українського оперного мистецтва, об'єднаний релігійною концептуальною

³⁰ Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с. С. 94.

³¹ Войналович В. Сучасний релігійний простір України у контексті зовнішніх та внутрішніх викликів. *Українознавчий альманах*. Вип. 27. 2020. DOI: <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2020.27.7> С. 43.

домінантою та позначений варіативністю жанрово-стильових рішень, у яких жанрова модель опери зазнає суттєвих трансформацій. Одне з таких трансформаційних спрямувань пов'язано із відродженням автентичних основ та створенням хорової версії опери а capella – проєкції жанру в царину атрибутивного для сакральних вимірів національної музичної культури хорового начала.

Знаком утвердження «хорового еквівалента» опери, зокрема на основі фольклорної традиції, стали масштабні хорові полотна Л. Дичко – «Золотослов» та «Різдвяне дійство». Апелюючи в «Золотослові» до найдавніших шарів релігійного світобачення, Л. Дичко репрезентує віру як іманентну основу духовності Людини, буття якої є невід'ємним від буття спільноти та буття природи. І в такому контексті хорово а capella на основа твору не є випадковою. Семантика хорової проєкції жанрової моделі опери була покликана часом та соціокультурними реаліями, які надали особливої гостроти питанню консолідації нації, а також потреби всезагального осмислення єдиних аксіологічних настанов, досягнення колективної ідентичності – акцентованої у nonперсоніфіційованості дійових осіб твору – в усій її багатовіковій тягlostі та безперервності.

Всеохопність репрезентації концепту віри, як перманентного стрижня буття людини та людства, на концептуальному рівні віддзеркалюється у своєрідній світоглядній «універсальності» «Золотослова», у якому «сакральні ідеї та євангельська тематика тісно переплітаються з народними примітивно-інтуїтивними уявленнями про божественне та духовне»³². На рівні жанру універсалізм знаходить виявлення в мікстовій єдності не тільки жанрових «показчиків» різних епох – опери, ораторії, хорового циклу, сюїти, симфонії тощо, а й маркерів обрядових дійств-ритуалів. Опора на концепт віри в його глобальних темпорально-спатіальних вимірах стає і основою специфічного музичного мислення та мовлення, у якому «мерехтять» знаки минулого та фольклорної традиції – родинно-обрядового та календарно-обрядового циклів, архаїчні лади, прийоми народнописанного виконавства (зокрема вигуки), імпровізаційність, повтори лексем, паралельний рух акордових вертикалей, підголоскова поліфонія тощо.

Хронотопічна всеохопність репрезентації концепту віри пов'язана також із його проєкцією у царину академічної традиції як цілісності. Це відображається в лейтмотивній техніці (як знаку зв'язку з романтичною епохою) та принципі симфонізму (що формує алюзії з класицистською

³² Пахомова Є. Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 11. С. 90.

епохою), сонористиці, кластерах. Емерджентний комплекс знаків епох і просторів художньої рефлексії скріплюється наскрізною сюжетною лінією – зміною пір року, що метафорично відбиває повторюваність етапів буття природи, одвічність буттєвого циклу і перманентність значущості його опори – віри.

Саме ця вічна буттєвість і затребуваність віри, закарбована у творі, детермінує можливість його «відкритого» існування у просторі художньої рефлексії. Акцентуючи невичерпність потенціалу інтерпретаційних вимірів музичного твору, У. Еко зазначав, що «кожне виконання виповнює даний твір, не вичерпуючи його можливості, кожна реалізація надає творові кшталт (форму), доповнюючи низку дотеперішніх реалізацій, кожне прочитання виражає твір у комплексний та задовільний спосіб, водночас некомплектний і неповний, бо не дає нам симультанного образу усіх можливих його інтерпретацій»³³. Метафорична змістова «відкритість» опери Л. Дичко, у якій концепт віри пронизує все буття національної спільноти та стає одним зі змістотворних його чинників, стає і імпульсом до перманентного подальшого творення версій «Золотослова» – парафразів для двох фортепіано (2003 р.), симфонічного «Диптиху» (2009 р.).

Концепт віри в опері «Часі покаяння» О. Козаренка стає сенсотворним основою поєднання у цілісність естетичних параметрів бароко та Новітнього часу. Звернення до текстів барокової епохи – І. Максимовича, Л. Горки, І. Величковського, Г. Сковороди, з нашого погляду, не є випадковим – саме за часів українського бароко християнська церква вступила в один із буремних періодів буття, набуваючи 1632 р. легалізації, власної митрополії та гуртуючи навколо себе українську спільноту та втрачаючи самостійність 1686 р. Саме у цей час, позначений активними соціокультурними зрушеннями, секулярними процесами, особливої актуальності для українства набуло питання співвідношення сакрального та світського начал у бутті людини.

Актуалізація цього питання на «світанку» III тисячоліття відбивається в репрезентації концепту віри в «Часі покаяння» О. Козаренка крізь призму багатовимірною компендіуму знаків різних епох. Безпосереднім посиланням на естетичні конструкти бароко та водночас відображенням духовних пошуків сучасності слугує насамперед тематика покаяння. Слугуючи концептуальним лейтмотивом духовних концертів Д. Бортнянського, А. Веделя, А. Рачинського, означена тематика набула актуалізації в «покаянному мейнстрімі» на межі XX–XXI ст. у творчості

³³ Еко У. Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [Поетика відкритого твору]. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/b7b78c50-1793-4440-bc7b-7c8254751037/content>

І. Карабиця, М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка, В. Польової, І. Алексійчук³⁴. Зі світом бароко оперу О. Козаренка єднають також і алегоричність персонажів (Вона, Ангел, Сумління, Спокуса), значущість принципу контрасту, виявлена в зіткненні змістових сфер та образів, що створює алюзії з бароковою терасоподібною динамікою, вагомість рис сюїти в композиційно-структурній організації опери, маркерів псалму і канту в її жанровому профілі, риторичних фігур в інтонаційному тезаурусі тощо.

Національну увиразненість осягнення концепту віри репрезентовано крізь призму атрибутивного для національної фольклорної традиції думного мелосу. Метафоричним відображенням складності духовних пошуків та набуття віри як буттєвого дороговказу в опері «Час покаяння» стає гранична емоційна напруженість інтонаційного «фонду», що водночас із рисами алеаторики створює ниті зв'язку з експресіоністською драмою та естетичними параметрами Новітнього часу.

В екстремальних мовно-мовленнєвих, виразових та перформативних вимірах позиціонується концепт віри в опері-реквіємі «IYOV» Р. Григоріва та І. Разумейка. Граничне загострення питання щодо сутності та значущості віри у світоглядних орієнтирах мета-модерну в опері-реквіємі відбивається на всіх рівнях твору. Так, вербальний рівень поєднує книгу Йова за Старого Заповіту, що утверджує віру заради віри, та канонічні сакральні тексти реквієму і меси.

Жанровий профіль твору вирізняється поєднанням сакрального та світського модусів академічної традиції. Сакральну царину твору, водночас із його вербальною специфікою, конструюють композиційно-структурні маркери реквієму і меси – Preludia, Overture, Credo I, Pie Jesu (Dies irae), Intermezzo, Tuba Mirum, Kyrie eleison, Lacrimosa, Son Jova, Gloria, Requiem, Credo II, Agnus Dei, Lux aeternam. Світська царина формується як посиленнями на атрибутивні компоненти опери – арії, аріозо, речитатив тощо, так і синтезом репетиційної техніки, сонористики, рис рок-музики тощо³⁵.

У вокальному складнику, який пов'язаний із частинами реквієму і меси та позначений фактичним униканням академічних настанов, у сольних та ансамблевих репрезентаціях синтезуються риси народнопісенного виконавства, естрадного співу, а також крик, шепіт. Суттєві концептуальні

³⁴ Гусарчук Т. Дистанція – два століття: образно-стильові паралелі Тріо Артемія Веделя «Покаяння отверзи мї двері» та Духовного концерту Ігоря Тилика. *Молодий вчений*. 2018, № 4 (56). С. 244–245.

³⁵ Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с. С. 96–97.

нюанси створюються задіянням декламації, яка є мовно мобільною і первинно варіативною. За задумом авторі опери, читання частин книги Йова відбувається мовою тієї країни, де відбувається вистава, що стає потужним чинником позанаціонального інтерпретування концепту віри, основою його проєкції у всезагальний простір культури.

В інструментальному шарі обмеженість складу – віолончель, перкусія та «препарований» рояль – «компенсується» зіткненням різних звукових аур. Їх утіленнями є, з одного боку, «живе» звучання віолончелі, як своєрідної тембрової метафори людської душі, та з іншого – екстремальні засоби звуковидобування у партії рояля, що деструктують звуковий образ фортепіано як одного із усталених носів академічної традиції і в такий спосіб на рівні художньої рефлексії створюють сонорну інтерпретацію переосмислення усталених світоглядних, аксіологічних настанов.

ВИСНОВКИ

Формуючи провідні модуси осмислення буття особистості та національної спільноти в контексті метамодерної епохи, концепти Героя, культурної пам'яті та віри постають у плюралізмі індивідуалізованих інтерпретацій, які увиразнюють аксіологічну напругу сучасності та осцилятивну специфіку метамодерну. В індивідуалізованих версіях візії концепту Героя – Месії («Мойсей» М. Скорика), Творця («Поет» Л. Колодуба), Сучасника («ТГШ. Подорож у часі» З. Алмаші), Пасіонарія («Вишиваний. Король України» А. Загайкевич) віддзеркалюють перманентне значення постаті очільника нації та її актуалізацію в сучасних соціокультурних реаліях. Репрезентації концепту культурної пам'яті крізь призму фаустіани («Доля Доріана» К. Цепколенко), гамлетіани («Hamlet» Р. Григоріва та І. Разумейка) та творчості В. Шекспіра як цілісного феномену культури («12 сонетів Шекспіра» О. Яковчука), літературного доробку постмодернізму («Леді Лазарус» Л. Юріної) маніфестують позачасову значущість моральних, духовних пошуків особистості та утверджують сучасну українську оперу як невід'ємний складник світового художнього простору. Інтерпретації концепту віри (у «Золотослові» Л. Дичко, «Часі покаяння» О. Козаренка, «YOV» Р. Григоріва та І. Разумейка) декларують позачасову значущість релігійного начала як ментальної матриці українства та на рівні художньої рефлексії слугують втіленням «релігійного ренесансу» як маркера сучасного національного культуротворення.

Модуси трансформації жанрової моделі опери на основі концептів Героя, культурної пам'яті та віри позначені: дихтомією спрямувань, пов'язаних як зі збереженням парадигми жанру, зокрема на композиційно-структурному

рівні, так і з інтенсивними процесами її дифузії з рисами ораторії, притчі, камерної опери, вокального циклу, сюїти, поеми та урізноманітнення такими «версіями» як хорова та біографічна опера, неоопера-жах, оперануар, опера-кабаре, опера-реквієм; акумуляцією знаків різних епох, зокрема бароко та романтизму; умасштабленням мовно-мовленнєвого та виразового тезаурусу знаками фольклорної традиції, сучасного масового мистецтва, інструментального театру, новаційними звуковими конструктами (електронна музика, екстремальні засоби вокального та інструментального звуковидобування); ревізією статусів виконавців й алгоритмів художньої комунікації; значущістю тенденцій перформативності, «двомовності» та тяжінням до «відкритості» твору.

Суголосні дифузійні специфіці сучасного жанротворення, утілення концептів Героя, культурної пам'яті та віри в царині української опери відбивають метамодерне позиціонування культури як первинно цілісного метапростору та формування новаційних шляхів буття жанрової моделі опери як невід'ємного, позачасово значущого маркера духовності Людства.

АНОТАЦІЯ

Художня рефлексія епохи метамодерну, резонуючи з парадигмальними конструктами картини світу зламу століть, позначена інтенсивністю трансформаційних зрушень у процесах жанро- та стилетворення. У багатовимірності їх спрямувань значущості сенсотворних основ сучасної національної опери набувають концепти Героя, культурної пам'яті та віри. У різноманітті індивідуалізованих візій у творчості Л. Дичко, М. Скорика, Л. Колодуба, А. Загайкевич, З. Алмаші, К. Цепколенко, Р. Григоріва та І. Разумейка, О. Яковчука, Л. Юріної, О. Козаренка втілення означених концептів віддзеркалюють актуалізовані специфікою сучасних соціокультурних реалій питання щодо значущості постаті очільника нації, екзистенційних пошуків особистості та релігійного начала як ментальної матриці українства. Суголосно осцилятивній специфіці метамодерну, утілення концептів героя, культурної пам'яті та віри концепти стають підґрунтям тенденцій як збереження моделі жанру, так і творення її нових параметрів на основі синтезу з рисами ораторії, притчі, камерної опери, вокального циклу, сюїти, поеми водночас із апробацією новаційних жанрових версій – хорової та біографічної опери, неоопера-жах, оперануар, опери-кабаре, опери-реквієму. У плюралізмі інтерпретацій жанрової моделі опери втілення означених концептів характеризується тяжінням до багаторівневої акумуляції знаків різних епох і сфер музичного мистецтва. Маркерами оперних проєкцій концептів героя, культурної пам'яті та віри слугують і експериментальні інтенції, спрямовані на утвердження

у звуковому просторі новачійних звукових конструктів і трансформацію настанов художньої комунікації. Концептуальні модуси сучасної української опери стають основою як розгортання процесу трансформації естетичних параметрів жанру рисами інструментального театру, перформативністю, мовною лабільністю, тяжінням до «відкритості» твору, так і репрезентації нових шляхів буття опери як художнього відображення духовності Людства та метамодерного осягнення цілісності мета-простору культури.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2014. 440 с.
2. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.
3. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
4. Берегова О. Світова література у рефлексіях сучасної української композиторки Людмили Юріної. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 1. С. 117–123. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205246>
5. Ветров О. В. «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 67. С. 26–38. DOI: 10.34064/khnum1-67.02
6. Войналович В. Сучасний релігійний простір України у контексті зовнішніх та внутрішніх викликів. *Українознавчий альманах*. 2020. Вип. 27. С. 42–50. DOI: <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2020.27.7>
7. Воронова Т. Опера Левка Колодуба «Поет» як вектор режисерської актуалізації образу Кобзаря в реаліях українського сьогодення. *Українське музикознавство*. 2021. Вип. 47. С. 28–37.
8. Губернатор О. І. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 1. С. 109–114.
9. Гусарчук Т. Дистанція – два століття: образно-стильові паралелі Тріо Артемія Веделя «Покаяння отверзи мі двері» та Духовного концерту Ігоря Тилика. *Молодий вчений*. 2018. № 4 (56). С. 244–250.
10. Єфіменко А. Г. Українські композитори і вокалісти у світі нового проєктного оперотворення. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. С. 169–195. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-9>

11. Еко У. Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [Поетика відкритого твору]. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/b7b78c50-1793-4440-bc7b-7c8254751037/content>
12. Ельтек І. Музичні інтерпретації філософських концептів поезії Івана Франка у творчості М. Скорика. *Українська музика*. 2016. № 3 (21). С. 38–45.
13. Кримський С. Специфіка українського бароко. *Культура народів Причорномор'я*. 1997. № 1. С. 49–54.
14. Пахомова Є. Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 11. С. 85–92.
15. Сазонова О. В. Янкова Н. І. Ідейно-естетичні координати художнього світу притч Івана Франка. *Літературознавчі студії*. 2017. № 49. Т. 1. С. 251–263.
16. Семенюк О. М. Українська фольклорна інтонаційність в опері «Вишиваний» Алли Загайкевич. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С. 386–393. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2025.352016
17. Степурко В. Опера Мирослава Скорика за поемою Івана Франка як наратив класико-романтичного ідеалу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. 2021. № 2. С. 262–266.
18. Турчина М. Трансформація архетипу трікстера в сучасному українському мистецтві на прикладі образу Гамлета. *Українські культурологічні студії*. 2022. № 2 (11). С. 43–47. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).08)
19. Уманець О. В. Жанрова модель опери у сучасному просторі національної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 3. Том 3. С. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-14>.
20. Уманець О. В. Образ Героя в сучасному національному просторі музичного мистецтва. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квітня 2025 р. У 2 ч. Ч. 2 / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків: ХДАК, 2025. С. 3–4.*
21. Уманець О. «Opera Rustica» («Сільські сцени») Є. Станковича: камерні трансформації оперного жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 128–135. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-21>
22. Уманець О. Фаустіанська тематика в українському художньому просторі. *Молодий вчений*. 2020. № 9 (85). С. 22–28. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-9-85-6>

23. Харитоновна В. Творчість Т. Шевченка в оперному жанрі. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С.252–259.

24. Шабанова Ю. Метамоделн у мистецькому просторі. Передчуття нової культурної парадигми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник*. 2022. Вип. 43. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.586> С. 87–94.

25. Шульгун М. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець ХХ – поч. ХХІ ст.): автореф. дис. ...д-ра філол. наук: 10.01.06, 10.01.05. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2018. 36 с.

26. Щітова С. А. Нуар-стиль у сучасній опері та принципи симультанності їх режисерської інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 22 (1). С. 95–105. DOI: 10.33287/222207

27. Assman J. *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität* // *Kultur und Gedächtnis* / Hrsg. von J. Assman und T.Hölscher. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.

28. Turner, L. *Metamodernism: A Brief Introduction*. Notes on Metamodernism. January 12, 2015. URL: <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>

Information about the author:

Umanets Olha Vitaliivna,

Candidate of Art Criticism,

Associate Professor at the Department of Cultural Studies

Yaroslav Mudryi National Law University

84A, Hryhoriy Skovoroda Str., Kharkiv, 61024, Ukraine

ФЕРЕНЦ ЛІСТ – ВИКОНАВЕЦЬ: СОЛІСТ ТА АНСАМБЛІСТ

Щербакова О. К.

ВСТУП

Музикознавчі праці, присвячені виконавському мистецтву одного з найвідоміших піаністів XIX століття – Ференца Ліста, традиційно фокусують увагу на його новаторських підходах до сольних концертних виступів (*Recital*). Однак одним з важливих аспектів його професійної біографії є участь у різноманітних фортепіанно-ансамблевих складах, що, на жаль, досі не досліджено у повній мірі. Об'єктом даної статті є бажання усвідомити процеси, пов'язані з одного боку з бурхливою діяльністю Ліста-віртуоза, який панував на концертній сцені як соліст, а з іншого боку, простежити ситуації співтворчості з іншими піаністами, де він був одним з учасників інтерпретаційного процесу.

Значний вплив виконавської (поряд з його композиторською, диригентською та педагогічною) діяльності Ференца Ліста на розвиток світового піаністичного мистецтва ні в кого не викликає сумнівів. Своїми новаціями він довів, що фортепіано має дуже широкий спектр виразових можливостей і здатне відтворити музичну фактуру будь-якої складності, включаючи інтерпретації вокальних, ансамблевих та оркестрових творів. Ференцу Лісту вдалось впровадити у концертну практику тип сольного фортепіанного виступу (*Recital*), що призвело до переосмислення естетичної сутності концертних програм, які у XIX столітті наближувались до більш розважальних та театралізованих і складались з чергування виступів різних солістів та груп.

Саме піанізм Ференца Ліста з вмілим застосуванням ефектних технічних прийомів, що були характерні для блискучого стилю, який відповідав тогочасному історичному моменту; демонстрація надзвичайних здібностей, що закріплювала також імпровізація на різні популярні теми; режисерське планування своєї поведінки на сцені, піднесли фігуру піаніста-віртуоза до рівня ідеального об'єкту.

Виконавська манера Ліста з одного боку тяжіла до фокусування на власній самодостатній постаті артиста та на свободі спілкування з публікою в залежності від особистих художньо-естетичних уподобань, а з іншого боку, залежала від смаків артистичних салонів, в яких важливу роль відігравав фактор *сенсаційності*. Щоби наситити публіку новими

емоціями, організатори запрошували до участі в концертах декількох модних віртуозів, які виступали у *фортепіанних ансамблях*. Це було могутнім імпульсом також для аранжувальників, яким видавці замовляли перекладати симфонії, камерні твори і навіть опери для фортепіанного ансамблю в його різних кількісних складах (клавірний дует, двоклавірний дует, двоклавірний квартет, тощо).

Відмітимо, що протягом першої половини XIX століття досить відчутним став процес поєднання різних музичних компетенцій, і це потребувало універсальних вмінь та знань в широкому сенсі. Безумовно, Ференц Ліст своїми універсальними знаннями в різних областях музичної діяльності (композитор, педагог, сольний виконавець, ансамбліст, концертмейстер, диригент, критик) повністю відповідав тенденціям свого часу. При цьому, вирішальним і первинним у Ліста було **виконавство**, яке впливало на його композиторську творчість (численні твори для сольного фортепіано та для фортепіанних ансамблів) та на плідну педагогічну діяльність (біографи називають кількість учнів біля 400). Специфіка виконавської творчості Ференца Ліста, хоча і знаходиться в постійному музикознавчому дослідницькому полі, але з точки зору порівняння діяльності Ференца Ліста як сольного піаніста та його діяльністю у складі фортепіанних ансамблів (стосовно індивідуально-психологічних характеристик ансамблевих колективів та вибору ними ансамблевого репертуару), на сьогодні ще не розглянута в повному обсязі. В зв'язку з цим, можемо вважати дану роботу актуальною для покращення розуміння творчої особистості Ференца Ліста та для обґрунтування набуття професійних навичок сучасними піаністами.

1. Сольна виконавська діяльність Ференца Ліста

Саме фортепіано надавало Ференцу Лісту змогу увиразнити своє прагнення в донесенні до слухачів власних філософських ідей (на релігійній основі), неповторних настроїв та почуттів, вражень від різних видів мистецтва (літератури, живопису, скульптури, архітектури) та від краси природних явищ. «Мій рояль для мене те саме, що для моряка його фрегат, для араба його кінь, – більше того, досі він був моїм “я”, моєю мовою, моїм життям! Він охоронець всього того, чим була рухома моя душа в палкі дні моєї юності; йому я довіряю всі мої думки, мрії, мої страждання та радості. Його струни тремтіли від моїх пристрастей, та його слухняні клавіші підкорялися будь-якому моєму примхові»¹.

Ференц Ліст одержав перші уроки музики від свого батька, який грав на гітарі та скрипці. У 9 років він виступив з концертом Фердинанда Ріса

¹ Letters of Franz Liszt. London : H. Gravel. V. 1. 1894. P. 257.

та імпровізаціями на знайомі публіці мелодії. Згодом у Відні (на протязі 1822 – 1823 років) Ференц отримав уроки та цінні поради від Карла Черні, який на той час вважався самим популярним педагогом музики серед аристократичного кола міста. Безумовно, Черні, як учень та друг Людвіга ван Бетховена, зміг закласти в своєму учні основні засадничі фортепіанні прийоми гри (разом з дисципліною слуху, знаходженням правильної аплікатури та постановкою ігрового апарату), які створювали умови для розвитку бездоганної піаністичної техніки. Численні етюди та інші фортепіанні твори Карла Черні до нашого часу актуальні і надають піаністу той потенціал технічної майстерності, який має стати фундаментом для емоційно-інтелектуального освоєння семантики твору. В ранній репертуар Ференца увійшли твори Черні, серед яких Варіації та Концерт для фортепіано з оркестром.

Поради Черні піаністам завжди були спрямовані на вимогу певної бравурності та контрастності в грі, вільного володіння найрізноманітнішими видами рухливості у поєднанні з чіткістю та яскравістю акцентуації. Під час навчання у Черні вихованці знайомились з сонатами Клементі, творами Моцарта, Гуммеля, Ріса, Мошелеса, Штейбельта і Душека. Тільки після такої підготовки, Черні вже вважав можливим переходити до опанування музики Баха та Бетховена.

Можна відмітити, що в подальшій творчій діяльності Ліста інтерпретації творів Бетховена підтверджували фундаментальні основи, які були засвоєні під час навчання у Карла Черні. Як пише К. Кохнкен, при виконанні в залі Ерара в 1836 році практично ще невідомої тоді сонати Бетховена ор. 106 (Hammerklavier) Ліст зіграв її так, що «ні одна нота не була порушена, ні одна нота не була додана»². Одержавши славу інтерпретатора Бетховена, Ліст організував з січня по квітень 1837 року серію камерних музичних денних концертів в Парижі, в кожному з яких звучав твір Бетховена. Навіть на останньому концерті серед присутніх був наставник Ференца – Карл Черні.

Не дивлячись на досить короткий термін навчання у Черні (півтора року), Ліст запросив у 1837 році свого вчителя до участі в колективному творчому проєкті над твором «Гексамерон» (варіації на тему з опери Белліні «Пуритани», які були замовлені принцесою Крістіною Бельджойозо та створено шістьма композиторами під керівництвом Ліста). Окрім Карла Черні і Ліста, варіації написали С. Тальберг, Й. Піксіс, А. Герц, Ф. Шопен.

² Kohnken Camilla : From Beethoven Performance to Beethoven Interpretation : Carl Czerny and Franz Liszt's Evolving Relationship, 1822 – 57. URL : Orpheus Instituut, <https://sonus.orpheusinstituut.be> (дата звернення : 02.06.2026).

Прослухавши під час цього творчого проекту гру свого учня, Черні досить критично віднісся до піанізму Ліста, в якому, по словах Р. Мюллер, він знайшов неприборканість, недбалість, надмірну бравурність, тобто хибність естетичних уявлень³. Це і не дивно, враховуючи атмосферу аристократичних салонів Парижа, в якій панував демократичний характер спілкування, спрямований на легку музику та участь у збірних програмах з вокалістами, які демонстрували витонченість можливостей свого голосу. Серед організаторів концертів часто зустрічалось ім'я Джоаккіно Россіні, який увесь вечір проводив у рояля, акомпануючи вокалістам. В перерві між їх виступами він «запрошував грати віртуозів-інструменталістів: Герца або Мошелеса, Лефонта або Берію, Надермана, першого арфіста, Тулю, першого флейтиста короля, або музичне світове чудо, юного Ліста»⁴.

У цьому зв'язку, Черні порадив Ференцу зробити концертний тур по Європі, після чого ним було відзначено, що Ліст одержав новий імпульс для розвитку свого блискучого стилю гри⁵. Таким чином, бачимо, що продовження творчого спілкування між ними закріплює думку про важливу роль Черні (як носія віртуозного напрямку у фортепіанному мистецтві) в формуванні ефектного концертно-блискучого виконавського стилю Ліста.

Знайомство Ференца Ліста з фантастичною віртуозною грою Ніколо Паганіні на скрипці змусило його задуматись над трансцендентною піаністичною технікою з точки зору виконавського мистецтва, яке захоплює своєю динамікою технічного володіння фортепіано. Роздуми про це відобразились в листі піаніста до П'єра Вольфа : «Мій розум і пальці вже протягом п'ятнадцяти днів працюють, як двоє каторжників. Гомер, Біблія, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламартин, Шатобріан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер – всі навколо мене. Я навчаю їх, думаю про них, я ревню і палко проковтую їх; окрім того, я по 4 – 5 годин вправляю (терції, сексти, октави, тремоло, репетиції, каденції і т.д.). Ах! Якщо я не зйду з розуму, ти знову знайдеш в мені митця! Так, митця, якого тобі потрібно, якого вимагає наш час!»⁶.

З 1839 по 1847 рік Ференц Ліст активно виступав на концертах, і першим привніс інновацію в музичне виконавство у вигляді сольного виступу одного виконавця на протязі усього концерту. Виконавська форма **Recital** нагадує виступ оратора, який в даному випадку транслює

³ Mueller R. Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge /hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz : Schott Music, 2010. P.147–164.

⁴ Stern D. Mes Souvenirs. V. 1, 1806 – 1833. Paris : Calmann Levy, 1880. p. 303.

⁵ Kohnken Camilla : From Beethoven Performance to Beethoven Interpretation : Carl Czerny and Franz Liszt's Evolving Relationship, 1822 – 57. URL : Orpheus Instituut, <https://sonus.orpheusinstituut.be/> (дата звернення : 02.06.2026).

⁶ Walz L. Franz Liszt: A study of his life and Piano music. 85 p. Denton, Texas, 1957. P. 15.

відвідувачам концерту тільки власне, персональне бачення творів та структуру побудови концертної програми, тим самим наголошуючи на провідній ролі інтерпретатора-соліста. Сам Ференц Ліст про це писав: «Віртуоз – не муляр, який вірно і сумлінно обробляє долотом камінь за ескізом архітектора. Він – не пасивний інструмент, що відтворює почуття і думку, не додаючи нічого від себе. Він – не більш-менш досвідчений тлумач творів, які не залишають місця для його власних позначок; творить так само, як сам композитор, бо в ньому мають вирувати ті пристрасті, які він повинен передати в їхній повній пишності... Насправді, музичний твір представляє для віртуоза трагічну та захоплюючу інсценізацію почуттів. Він покликаний змусити їх говорити, співати та зітхати, передавати їх відповідно до свого розуміння»⁷.

Бездоганна піаністична техніка і магнетична манера поведінки на сцені мали великий успіх у публіки. За ним стійко закріпилося визначення «віртуоз». В Парижі, де Ліст став виступати з 1823 року, прихильність вишуканої публіки здобували саме музиканти, які демонстрували надзвичайні можливості володіння музичними інструментами. Можемо додати, що публічні прояви віртуозності визначались не тільки в музичному мистецтві, а і в інших видах людської діяльності. Визнання суспільством такого типу яскравої екстравагантної презентації в концертному виконавстві заохочували піаністів до ще більш вишуканих зусиль в просуванні свого мистецтва, що приводило до верховенства порожньої віртуозності з достатньо поверхневим смаком до змістовності твору і відтісняло усе серйозне та благородне.

Вражало сучасників також те, що Ференцу вдавалося досить переконливо та органічно поєднувати драматургічну лінію змістовності твору з віртуозним блиском виконання. Як підмічає Н. Кашкадамова, «складні поліфонічні фантазії для органа і прості народні пісні, сповнені драматизму оперні сцени та примхливі імпровізації скрипки – все це і багато іншого він зумів передати засобами фортепіанної фактури»⁸.

Визнаний майстер фортепіанної гри піаніст І. Мошелес зазначав, що гра Ліста перевершує усе те, що він раніше слухав своєю силою та подоланням труднощів⁹. Спочатку в концертному репертуарі Ліста переважали твори інших композиторів, серед яких блискучі етюди Мошелеса («Битва демонів»), Гіллера «Танок привидів»), композиції Фільда, Гуммеля, Черні та імпровізації на популярні мелодії (багатим джерелом для імпровізації на популярні теми

⁷ The Gypsy in music/ trans. Edwin Evans, 2 v. London : W. Reeves, 1926. II, P. 40.

⁸ Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX століття: підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. С. 250.

⁹ Ramann L. Liszt als Kunstler und Mensch. Leipzig, 1927. B.1 P. 94.

служували теми з опер). Але творчі зустрічі з поетами та письменниками в салонах Парижа – центра художньої культури Європи, відвідування оперних вистав, драматичних театрів, публічних лекцій, музеїв – усе це сформувало митця як самостійно мислячого музиканта. В грі Ференца Ліста публіка відчула спроможність піаніста підкорити не стільки технічною майстерністю, але й вмінням виявити позамузичний підтекст музичного твору.

Інтенсивність концертної діяльності Ференца Ліста на протязі 1839 – 1847 років вражає залученням такого широкого кола поціновувачів музичного мистецтва в різних куточках світу. Він зумів декілька разів об'їхати Європу побувавши в Угорщині, Португалії, Австрії, Італії, Німеччині, Франції, Швейцарії, Норвегії, Данії, Туреччині, Англії, Польщі та інших країнах.

Великі гастрольні турне, безліч виконаних творів різних авторів, зустрічі з представниками інтелігенції, урочисті заходи – усе це вимагало від митця фізичної та емоційної витримки. А. Кот відзначає безпосередність, простоту, природність, відкритість, щирість та відсутність лицемірства Ліста у спілкуванні з сучасниками¹⁰. Високу ступінь комунікативності піаніста відмічає також Тамаш Надор: «Він досконало володіє мовою, легко висловлює свої думки і міркування, він дружелюбний, у нього хороші манери, у його товаристві люди відчувають себе невимушено»¹¹.

Образність виконання Лістом музичних творів вражала слухачів такою яскравою конкретністю, якій іноді мабуть була властива частка гіперболізації. Ференца можна порівняти з актором, для якого завжди важливо вміти викликати в собі та у слухачів гаму емоцій, якими регулюється «життя» персонажа в творчому дійстві. Важливим спостереженням над надзвичайно вражаючою силою романтичної виразовості гри Ференца є спомини Генріха Гейне: «Коли, наприклад, він насамперед зображував грозу, ми бачили блискавки, що виблискували на його обличчі, він весь тремтів – точно від пориву бурі, і довгі косми волосся наче струменіли краплями від щойно зіграної зливи. Тепер, навіть коли він розіграє наймогутнішу грозу, сам він все ж таки височить над нею, як мандрівник, що стоїть на вершині гори під час грози в долині: хмари збираються там глибоко внизу, блискавки, наче змії, звиваються біля його ніг, а він з усмішкою піднімає чоло в чистий ефір»¹².

Концертні програми Ференца Ліста мали на меті **просвітницьку** місію. Окрім своїх творів, він активно пропагував музику Бетховена, Шуберта,

¹⁰ Кот А. Особистісні й креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ференца Ліста. *Українська музика*, 2012 1 (3). С. 153.

¹¹ Там само, С. 153.

¹² Heinrich Heine's Musical Feuilletons. *The Musical Quarterly*, Vol.8, No 3 (Jul., 1922). P. 448.

Вебера, Шопена, Шумана, Мендельсона. Відомо, що з притаманною йому театральністю мислення, він тяжів до фортепіанної інтерпретації сюжетної лінії оперних вистав. Його природні якості актора в фантазіях та імпровізаціях на оперні теми були наповнені енергійною жестикуляцією та мімікою, які додавали до інструментального виконання видовищну складову.

Смаки публіки того часу вимагали від виконавця «підсолоджувати» програми легкими, розважальними композиціями. Тому Ференц Ліст чергував виконання масштабних сонат Бетховена або власних авторських творів крупної форми з салонними п'єсами, імпровізаціями на задані теми. Досить часто піаніст грав складні для сприйняття аудиторії твори, розкриваючи їх глибинний зміст. Іноді Лісту дорікали в перевищенні міри експресивної передачі почуттів та втраті логіки художньої доцільності. Своєю яскравою манерою виконання та індивідуальністю, як писали його сучасники, він підкорював публіку і став втіленням культового зразка піаніста-віртуоза.

2. Ференц Ліст – учасник фортепіанного ансамблю

У багатьох музикознавчих роботах активно розглядається неповторність виконавської манери Ференца Ліста в *сольній* грі, але менш дослідженими вважаємо питання щодо гри Ліста в *ансамблі* (фортепіанному та камерному). Особливо у цьому аспекті зацікавлює виявлення природи комунікативності такої стихійної та пристрасної по своїй натурі піаніста, як Ференц Ліст з іншими типами музикантів. Тут доречно навести порівняння Йозефом Фішгофом в письмі до Роберта Шумана чотирьох піаністів – Тальберга, Гензельта, Клари Шуман і Ліста щодо їх виконавської характеристики¹³, за якими можливо простежити їх характерні риси та типи артистичних проявів на психолого-аналітичному рівні. Фішгоф розташовує піаністів в наступному порядку:

Чистота гри: 1) Тальберг, 2) Клара, 3) Гензельт, 4) Ліст.

Імпровізація: 1) Ліст, 2) Клара.

Почуття і теплота: 1) Ліст, 2) Гензельт, 3) Клара, 4) Тальберг.

Глибина художньої натури: 1) Ліст, 2) Клара.

Видатна духовність: Ліст.

Світські манери: Тальберг.

Афектація у поведінці: Гензельт.

Оригінальність, яка не має аналогів: Ліст.

Заглибленість у себе: Клара.

Читання з аркуша: 1) Ліст, 2) Тальберг, 3) Клара.

¹³ Neue Zeitschrift für Music, 1838, В. 38, № 34, pp. 135 – 137.

Багатосторонність: 1) Клара, 2) Ліст, 3) Тальберг, 4) Гензельт.

Вчена музичність: 1) Тальберг, 2) Гензельт, 3) Клара, 4) Ліст.

Музичне розуміння: 1) Ліст, 2) Тальберг.

Краса удару: 1) Тальберг, 2) Гензельт, 3) Клара, 4) Ліст.

Смівливість: 1) Ліст, 2) Клара.

Егоїзм: 1) Ліст, 2) Гензельт.

Визнання заслуг інших людей: 1) Тальберг, 2) Клара.

Легкість фізична: 1) Тальберг, 2) Клара, 3) Гензельт;

в звучанні – 1) Ліст, 2) Тальберг, 3) Клара.

Без гримаси під час гри: 1) Тальберг, 2) Клара.

На прикладі цих характеристик чотирьох відомих піаністів, які виступали у Відні на протязі 1838 року, автор переконливо демонструє, що їх творчі індивідуальності по різному проявляють себе на артистичному рівні. Саме такий аналіз індивідуальних проявів піаністів-сучасників під час концертного спілкування з публікою надає розуміння про особливості виконавських прийомів та стилю кожного з них. Уявляємо, що великі розбіжності в виконавському стилі можуть стати перешкодою на шляху об'єднання різних музикантів в єдину ансамблеву структуру. Кожний з цих піаністів є дзеркалом тенденцій свого часу і залишається зразком для порівняння. Більш того, кожен з них мав своїх послідовників та учнів, які продовжили розвивати лінію естетичної сутності свого вибранця.

Своєрідним підтвердженням складності творчих взаємовідношень між видатними, але віддаленими по своїм психологічним моделям творчої особистості піаністів, є приклад взаємодії Ференца Ліста та Клари Шуман. Після знайомства у Відні з її інтерпретацією сонати Бетховена *f-moll*, Ліст високо оцінив талант Клари Вік, яка, за його словами «володіла щирим почуттям та незмінним внутрішнім підйомом»¹⁴. Міркування визнаного генія були важливими для публічного сприйняття таланту жінки-піаністки у ХІХ столітті і «образ Клари Шуман як “жриці” мав довгу історію протягом її кар'єри, починаючи з Ліста, який використовував цей термін стосовно її серйозного характеру та відданості своїм художнім ідеалам»¹⁵. В своїх спогадах учні Клари (В. Еріх та Ф. Брендель) однаково характеризували її «як суворого та професійного педагога, яка завжди домагалася повної відповідності виконання духу твору»¹⁶.

¹⁴ Letters of Franz Liszt collected by la Mara Vol.1 London : H. Gravel, 1894. P. 257.

¹⁵ Pattie R. Clara Schumann and Cultural Memory: Using Concert Programmes and Reviews to Understand the Process of Canonisation. *eSharp*. Issue 31, Winter 2024, 'Memory', P. 33.

¹⁶ Чернявська М. Постать Клари Вік – Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVII, 2019. С. 219.

В свою чергу Клара Вік також палко оцінила музичну обдарованість Ліста: «Його не можна порівнювати з іншим виконавцем – він стоїть особняком. Він вселяє страх і здивування, і він дуже приваблива особистість. Його вид за фортепіано невимовний – він оригінальний – він поглинений фортепіано ... Його пристрась не знає кордонів, нерідко він порушує почуття прекрасного, розриваючи мелодії на частини, він занадто часто використовує педаль, роблячи свої твори незрозумілими якщо не для професіоналів. Він має великий інтелект, про нього можна сказати, що «його мистецтво – це його життя»¹⁷.

Віртуозність Ференца вразила Клару, але й водночас вона критично сприймала його ексцентричну та театральну манеру гри. Її враження про технічно потужну та емоційно-бурхливу манеру поведінки Ференца за інструментом навіть приголомшило юну піаністку. В листі Роберту Шуману в квітні 1838 року вона відкриває свої потаємні думки про почуття неповноцінності при порівнянні з Ференцом: «З того часу, як я почула і побачила віртуозну гру Ліста, я почуваюся новачком. Можливо, до мене повернеться сміливість – сподіваюся, це лише швидкоплинна меланхолія, яка мене часто охоплює. Я знаю, що бути настільки незадоволеним – це неправильно, але нічого не можу з цим вдіяти. Єдина думка, яка може мене втішити, – це жити пізніше як піаністка-аматор, давати кілька уроків і більше не виступати на публіці»¹⁸.

Але на погляд дослідника творчості Клари Шуман, «протилежна постать Ліста спонукала її рухатися вперед з більшою переконаністю у високих музичних ідеалах»¹⁹.

Відомий музичний критик та письменник Г. Шонберг відмічав, що «саме Клара, навіть більше ніж Ліст, руйнувала звичаї XVIII століття»²⁰. В той час, коли піаністи потішали публіку різноманітними віртуозними знахідками, Клара Шуман пропагувала в публічних виступах серйозну музику (твори Баха, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Шумана). До того ж вона одна з перших почала за прикладом Ліста виконувати твори напам'ять та грати сольні концерти без залучення інших виконавців (інструменталістів, вокалістів, хору).

Пошуки обох піаністів – Ференца і Клари – в побудові концертних програм, які сподобаються публіці, привели їх до намірів включити до

¹⁷ Clara Schumann's Admiration for Franz Liszt. The Clara Schumann Channel. URL : <https://clara-schumann-channel.com>> (дата звернення : 30.05.2026)

¹⁸ Там само.

¹⁹ Toh D. *Werktreue* Ideology in Clara Schumann's and Franz Liszt's Piano Transcriptions. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, Vol. 18, 2023. P. 24 DOI: <https://doi.org/10.35561/JSMI18237>.

²⁰ Schonberg H. *The Great Pianists: From Mozart to the Present*. Simon & Schuster , 1987. P. 218.

програми спільний виступ у фортепіанному ансамблі. В Пешті під час благодійних концертів вони грали «Великий хроматичний галоп» Ліста для клавірного дуету (на фортепіано в 4 руки).

Протягом 1841 року Клара Шуман виступала в Гевандхаузі двічі. Але ці два концерти були потужним вибухом для шанувальників музичного мистецтва, справжньою легендою, оскільки вона грала на сцені разом із Ференцом Лістом. Спочатку, на концерті 6 грудня 1841 року, вона виступила в якості концертмейстера, а Ліст був запрошеним виконавцем, а 13 грудня того ж року їх ролі помінялися місцями. Згідно традиційних виступів видатних піаністів, основу програм складали їх сольні виступи або виступи з оркестром. Програми тих концертних вечорів були дещо організовані по-іншому. Ференц Ліст в концерті зосередився виключно на *своїх творах* (оригінальних і перекладеннях інших авторів), Клара Шуман запропонувала музику різних композиторів. В своєму концерті Ліст чергував інструментальні твори з транскрипціями на вокальну музику («Аделаїду» Бетховена, пісні Шуберта) перед тим, як представити з Кларою публіці **«Гексамерон. Великі бравурні варіації на тему маршу з опери В. Белліні “Пуритани”»** у версії для двоклавірного дуету. Натомість Клара вирішила розмістити більш серйозні твори на початку кожної половини концерту, обидві з яких починалися з оркестрових творів її чоловіка. За цими серйозними творами йшов вокальний виступ, і, нарешті, кожна половина закінчувалася бравурними творами Ліста, серед яких **«Гексамерон»** Клара грала спільно з автором.

Бачимо, що розміщення в програмі власних творів та аранжувань Ференц Ліст визначив художньо доцільним, тому що публіка могла ототожнювати його виконавський та композиторський стилі. Клара Шуман зробила акцент у своєму концерті на інтелектуально глибоких творах різних композиторів²¹. Виконуючи варіації **«Гексамерон»**, обидва майстра піаністичного мистецтва могли продемонструвати свою бездоганну блискучу техніку. Високо оцінюючи індивідуальні професійні риси Клари, Ференц Ліст присвятив їй **«Великі етюди по Паганіні»**, які презентують фундаментальні формули технічного оснащення піаніста.

Показовими з точки зору проведення виразних паралелей між Ференцом та Кларою є їх характеристики надруковані в рецензіях на концерти, що відбулися в Данії. Автор рецензії робить висновок про те, що між ними створюється певна дихотомія і, «навіпаки, порівняно з Лістом, особистий та музичний стиль Клари – це правильна альтернатива для

²¹ Pattie R. Clara Schumann and Cultural Memory: Using Concert Programmes and Reviews to Understand the Process of Canonisation. *eSharp*. Issue 31, Winter 2024, 'Memory', P. 103.

майбутнього віртуоза... Цього разу навіть профранцузький «Фігаро» запровадив у Данії популярне міжнародне представлення Ліста як демонічного та диявольського твору, а його стиль виконання вважався поверховим порівняно з глибшими інтерпретаціями Клари Шуман²². Ференц Ліст організував в 1854 році в Веймарі концерт з творів Роберта Шумана, написав Ессе про Роберта і Клару. Однак, пізніше вони більш не продовжили свої творчі зустрічі у фортепіанному ансамблі.

Інший психотип професійної комунікації Ференца Ліста сформувався під час його ансамблевого музикування з Фридериком Шопеном. В статті «Фридерик Шопен та Ференц Ліст: комунікація у фортепіанному ансамблі»²³ автор цього дослідження розглядає деякі особливості їх артистичного та психологічного характеру та інформацію про виступи у фортепіанному ансамблі. Спілкування піаністів почалось в Парижі, де гра юного Шопена в концерті в 1832 році викликала у Ференца Ліста гарячий відгук. Вже в наступному 1833 році в концерті-бенефісі для Г. Смітсон в Парижі (в Salle Favart) Шопен з Лістом виступали разом як клавірний дует. Рівнозначний розподіл обох партій на одній клавіатурі надав піаністичну спроможність двом яскравим творчим індивідуальностям створити музичну картину запропонованими композиторськими засобами.

Також, Шопен та Ліст брали участь в ансамблях і з іншими піаністами: братами Анрі та Жаком Герцами (фрагмент з Мейєрбера *Crociato in Egitto* в аранжуванні для двоклавірного квартету); з Гіллером в двох різних концертах (Аlegро з трьохклавірного концерту d-moll Й.С. Баха).

Фортепіанний дует Шопена та Ліста справив велике враження на концерті-бенефісі педагога Ф. Штепеля, де вони виконали Велику сонату ор. 47 Ігнаца Мошелеса на одному фортепіано та на двох інструментах Grand Duo Ференца Ліста на теми Мендельсона. Маємо згадку про цей концерт в паризькій «Gazette musicale»: «Панове Ліст і Шопен блискуче відкрили концерт Великим дуєтом для фортепіано в чотири руки Мошелеса. Нам видається зайвим говорити, що п'єса – один із шедеврів композитора – була виконана з рідкісною досконалістю талантів двома найбільшими віртуозами нашої епохи»²⁴. Також рецензентом підкреслювалась «блискучість виконання у поєднанні з ідеальною делікатністю; найбільш

²² Nissen P. Franz Liszt and the Birth of Modern Musical Institutions. *Danish Yearbook of Musicology*, Vol. 34, 2006. P. 55.

²³ Щербаківа О. Фридерик Шопен та Ференц Ліст: комунікація у фортепіанному ансамблі». *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 2 (05), 2024. С. 105 – 109. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.21>.

²⁴ Польська І. Фортепіанний та камерний ансамбль у житті та творчості Фридерика Шопена. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: collective monograph*. Wloclawek, Poland 2020. С. 370.

вдалим контрастом бадьорості і спокоєм; найвитонченіша легкість і серйозність, а також розумне поєднання усього цього спектру нюансів, яке можна очікувати лише від двох митців такої самої висоти і однаково наділених глибоким художнім почуттям²⁵.

Співтворчість двох піаністів мала продовження в концертних виступах в залі Ерара в Парижі (22 лютого 1835 року) з твором Фердінанда Гіллера *Grand Duo* op. 135 для двох фортепіано, який 5 квітня вони повторно зіграли в Італійському театрі.

З огляду доволі інтенсивної сумісної ансамблевої творчості Фридерика Шопена та Франца Ліста можна стверджувати, що різні манери піанізму (ліричність та інтимність Шопена та театральність і ораторський пафос Ліста) змогли поєднатися та втілювати багату палітру художнього змісту виконуваних творів.

Про інший ансамблевий досвід Ференца Ліста та виконавську манеру двох «титанів» піаністичного мистецтва – Антона Рубінштейна та Ференца Ліста можна знайти матеріал в дослідженнях їх творчості. В даній роботі акцентуємо увагу на їх виступах у фортепіанному ансамблі, хоча і прослідковується велика різниця між їх творчими та особистісними устремліннями. В 1854 році вони грали в Роттердамі і Брюсселі *«Патетичний концерт»* Ліста та *«Дев'яту симфонію»* Л. ван Бетховена в аранжуванні Ліста для 2-х фортепіано. Крім цього, в 1855 році Рубінштейн грав з Лістом в Веймарі (назва твору невідома). Після перерви в їх спілкуванні, Рубінштейн на запрошення Ліста приїхав у Веймар в травні 1870 року на святкування 100-річного ювілею Бетховена. В концерті в домі Е. Меріан вони грали твори Бетховена.

В концертному сезоні 1871 – 1872 років Антон Рубінштейн підписав договір з Товариством друзів музики у Відні на офіційну посаду артистичного директора. Під час своєї роботи він відмітився дуже широким жестом, коли від зборів свого сольного концерту передав досить значну суму грошей (1000 гульденів, що дорівнювала внеску імператора Франца Йосіфа в рік) для студентів Віденської консерваторії. На різних салонних зібраннях у Відні в цьому періоді разом з Лістом він виконував Фантазію Ф. Шуберта f-moll. Ганс фон Бюлов (учень Ліста) був під таким сильним враженням, що написав «Ви можете повіситися в наслідок того, що цього не слухали. Це було незбагненно прекрасно!»²⁶. На інших концертах в їх виконанні прозвучали симфонія Рубінштейна *«Океан»* у варіанті для клавірного дуету. В зацікавленості обох піаністів до виконання

²⁵ Loizou Valentine Frederic Chopin as Pianist and Teacher. *Charles University in Prague*, 2011. P. 43.

²⁶ Briefe und Schriften, Hans von Bulow, v. 5 (1872 – 1880). Hansebooks, 2017. P. 523.

симфонічних творів в фортепіанному ансамблі (симфонії Бетховена, симфонії «Океан» Фантазії на тему з «Афінських руїн») виявляється спільна риса щодо ставлення до фортепіано як подібного оркестру інструмента. Їх творчі виступи сприяли розвитку традицій та навичок гри симфонічних партитур на фортепіано (у тому числі у фортепіанному ансамблі).

В результаті ансамблевого спілкування з Ференцом Лістом – неперевершеним майстром фортепіанного мистецтва, Антон Рубінштейн, який сам був феноменальним піаністом, успадкував від нього «розуміння віртуоза як видатної творчої особистості, артиста-оратора, який з допомогою фортепіанної гри може захопити масу слухачів великими ідеями та образами»²⁷.

Важливо врахувати, що Рубінштейн, маючи сильний характер та керуючись власними поглядами на мистецтво, усвідомлював, що кожен виконавець мислить суб'єктивно. На його думку «не існує двох людей одного й того самого характеру, однієї й той же нервової системи, однієї фізичної тіло будови... Якщо передача твору має бути об'єктивною, то тільки одна манера була б правильною і всі виконавці мали б тільки її наслідувати; – чим же стали виконавці? Чи ж мавпами? ...Отже в музиці я розумію тільки суб'єктивне виконання»²⁸. В такій знаковій ситуації творчої співпраці Ференца Ліста з Антоном Рубінштейном бачимо чудовий приклад існування комунікації двох суб'єктивних поглядів на інтерпретацію та синергетичної винятковості поєднання двох піаністів у фортепіанному ансамблі і можемо краще зрозуміти глибинні творчі імперативи, які впливали на неповторність їх інтерпретаційного задуму.

ВИСНОВКИ

Аналіз виконавської діяльності видатного піаніста ХХ століття Ференца Ліста приводить до висновку, що вона безпосередньо була пов'язана з двома різними гранями його піаністичного мистецтва – *сольного* виконавства та *ансамблевого* виконавства (учасника фортепіанного ансамблю).

Інтерпретаційні концепції Ференца Ліста-соліста у поєднанні з блискучою технічною майстерністю піаніста формували могутню силу образно-емоційного впливу на слухача. Однак Лист не мав на меті тільки продемонструвати своє володіння таємницями можливостей фортепіанних ефектів. Важливою відмінністю митця від інших сучасників-піаністів був глибокий *культурний зміст* його виконавства, який полягав в **просвітництві**. Транскрипції Ференца знайомили публіку з величезною

²⁷ Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ століття: підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. С. 515.

²⁸ Там само, С. 516.

кількістю творів високої музики (симфонічної, оперної, вокальної, органної, камерної, скрипкової). Його знання художньої літератури, враження від живопису та скульптури, філософські роздуми над сенсом життя, в якому є присутність Творця – усе це ставало основою виконавської інтерпретації з урахуванням позамузичного підтексту творів.

Формування музичної постаті Ліста-піаніста проходило під впливом чутливого та довготривалого спілкування з Карлом Черні, учнем Людвіга ван Бетховена, який проводив багатопланову діяльність композитора, аранжувальника, педагога, редактора творів. Карл Черні, засвоївши художні ідеали та засадничі фортепіанно-методичні прийоми Людвіга ван Бетховена, зумів прищепити любов до творчості видатного музичного мислителя своєму учню – Ференцу Лісту.

Новаторство Ліста проявилось в вирішенні проблеми статусності музиканта-виконавця, закріпивши в історії мистецтва образ піаніста як самостійної творчої особистості, що спроможна утримати увагу публіки на протязі *сольного* концертного виступу (*Recital*). Характерною рисою виконавської діяльності Ференца Ліста є інтенсивність концертних подорожей по великих і малих містах світу та різноманітність репертуару (від творів крупної форми до салонних п'єс та імпровізацій на задану тему). Могутній артистичний дар Ліста переконливо сформував погляд на піаніста-віртуоза, який здатен вражати своєю майстерністю публіку.

Друга грань виконавського мистецтва Ференца Ліста є його спільна гра з іншими піаністами в ансамблі. За багатьма параметрами психотип особистості Ліста свідчить про митця, покликаного звертатися до слухачів, транслюючи досвід власних переконань. Але, як показує аналіз його спілкування з Фридериком Шопеном, Кларою Шуман, Антоном Рубінштейном та іншими піаністами, Ліст міг координувати та корегувати своє художнє мислення, досягаючи цілей ансамблево-довершеної інтерпретації в спільній грі. Безумовно тут необхідно врахувати природний талант Ференца Ліста ефективної комунікації з різними людьми, який був постійною нормою його повсякденного життя. Саме в невербальній комунікації Ліста з піаністами під час гри в фортепіанному дуєті розкривалась значущість однієї особистості для іншої, і посередництвом звучання фортепіанно-ансамблевого твору (в єдності інтерпретаційного змісту) збагачувала їх зв'язок з аудиторією.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена двом різновидам виконавської діяльності відомого в історії музики піаніста-віртуоза Ференца Ліста на основі порівняльного аналізу його сольної та ансамблевої творчості (як

учасника фортепіано-ансамблевих складів). Визначається суттєвий внесок у розвиток виконавства впровадження Лістом сольного виступу піаніста (*Recital*), який закріпився в професійній концертній практиці до сьогодення. Підкреслено важливість вирішення Лістом-солістом важливих просвітницьких питань шляхом інтерпретації значної кількості творів та аранжувань на музику різних жанрових сфер, запропонованої публіці на своїх концертах.

Розглянуто фортепіанно-ансамблеве музикування Ліста впродовж його творчої діяльності з видатними виконавцями свого часу. Проаналізовано основний репертуар Ліста в ансамблі з піаністами в різних формаціях фортепіанного ансамблю (клавірного дуету, двоклавірного дуету, двоклавірного квартету, трьохклавірного терцету). Прослідковано за певними індивідуально-психологічними відносинами кожної партнерської групи (Ференц Ліст – Клара Шуман; Ференц Ліст – Антон Рубінштейн; Ференц Ліст – Фрідерик Шопен). Отже, виявлено, що складність поєднання індивідуальних художніх поглядів митців на емоційно-естетичну сутність піаністичного мистецтва, завдяки їх прагненню до ідеалу, сприяє утворенню єдиної інтерпретаторської концепції при виконанні ансамблевого твору. Визначено історичну роль творчої виконавської діяльності Ліста у фортепіанному ансамблі, яка була дієвим імпульсом для композиторської творчості митця в даному жанрі.

Література

1. Драган М. Вплив концертно-виконавської та педагогічної діяльності Ференца Ліста на українське фортепіанне мистецтво. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 119 – 124.
2. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX століття: підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
3. Кот А. Особистісні й креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ференца Ліста. *Українська музика*, 2012 1 (3). С. 150 – 156.
4. Польська І.І. Фортепіанний та камерний ансамбль у житті та творчості Фрідерика Шопена. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: collective monograph*. Wloclawek, Poland 2020. С. 360 – 381.
5. Чернявська М. Постать Клари Вік – Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVII, 2019. С. 213 – 231. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.21>.
6. Щербак О. Фрідерик Шопен та Ференц Ліст: комунікація у фортепіанному ансамблі». *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 2 (05), 2024. С. 105 – 109. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.21>.

7. Briefe und Schriften, Hans von Bulow, v. 5 (1872 – 1880). Hansebooks, 2017. 672 p.
8. Clara Schumann's Admiration for Franz Liszt. The Clara Schumann Channel. URL: <https://clara-schumann-channel.com> (дата звернення: 30.05.2026).
9. Heinrich Heine's Musical Feuilletons. *The Musical Quarterly*, Vol.8, No 3 (Jul., 1922), pp. 435 – 468.
10. Kohnken Camilla : From Beethoven Performance to Beethoven Interpretation : Carl Czerny and Franz Liszt's Evolving Relationship, 1822 – 57. Orpheus Institute, <https://sonus.orpheusinstituut.be> (дата звернення : 02.06.2026).
11. Letters of Franz Liszt. London : H. Gravel. V. 1. 1894. 508 p.
12. Loizou Valentine Frederic Chopin as Pianist and Teacher. *Charles University in Prague*, 2011. 110 p.
13. Mueller R. Carl Czerny : Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von Heinz von Loesch. Mainz : Schott Music, 2010. Pp. 147–164.
14. Neue Zeitschrift für Music, 1838, B. 38, № 34. Pp. 135 – 137.
15. Nissen P. Franz Liszt and the Birth of Modern Musical Institutions. *Danish Yearbook of Musicology*, Vol. 34, 2006. Pp. 47 – 63.
16. Ramann L. Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig: Bteitkopf & Hartel, 1880. 570 p. B.1 P. 94.
17. Pattie R. Clara Schumann and Cultural Memory: Using Concert Programmes and Reviews to Understand the Process of Canonisation. *eSharp*. Issue 31, Winter 2024, 'Memory'. Pp. 25 – 38.
18. Schonberg H. The Great Pianists: From Mozart to the Present. Simon & Schuster , 1987. 528 p.
19. Stern D. Mes Souvenirs. V. 1, 1806 – 1833. Paris : Calmann Levy, 1880. 429 p.
20. The Gypsy in music/ trans. Edwin Evans, 2 v. London : W. Reeves, 1926. II, 267 p.
21. Toh D. *Werktreue* Ideology in Clara Schumann's and Franz Liszt's Piano Transcriptions. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, Vol. 18, 2023. Pp. 23 – 48. DOI: <https://doi.org/10.35561/JSMI18237>.
22. Walz L. Franz Liszt: A study of his life and Piano music. 85 p. Denton, Texas, 1957.

Information about author:

Sherbakova Olha Kostyantynivna,

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,

Professor at the Department of Chamber Ensemble

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

63, Novoselsky str., Odesa, 65023, Ukraine

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА-МУЗИКАНТА ДО СЕМІОТИЧНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Якимчук О. М.

ВСТУП

У контексті сучасного наукового дискурсу гостро постає питання виховання *особистості* із розвиненим критичним мисленням, здатної до самостійної герменевтичної інтерпретації художніх явищ; фахівця з високим рівнем культури, який в історико-культурному континуумі вміє встановити *причинно-наслідкові зв'язки*; носія національної ідентичності, спроможного розшифрувати *смісли музичного твору*, виявляючи *коди й архетипи національної ментальності*; майбутнього викладача, який *трансляватиме цінності* наступним поколінням юних музикантів.

Проте реалії сьогодення засвідчують протилежну запитам сучасного суспільства ситуацію. Очевидними є тенденції, що суперечать практиці вищої школи. Протягом останнього десятиліття ми спостерігаємо деформацію в сприйнятті інформації сучасним студентством, спричиненого перевантаженням інформаційного потоку; домінування дискретного (кліпового, TikTok) мислення, що унеможливує тривалу концентрацію уваги й осягнення масштабних мистецьких явищ.

Відчутним став низький рівень загальної інтелектуальної та професійної підготовки, дефіцит базових гуманітарних знань. Здобувачі орієнтовані на засвоєння інформації поверхневого характеру, їхні запити спрямовані на швидкий результат замість глибинного осмислення культурно-мистецьких явищ. Звідси перевага репродуктивного мислення над продуктивним, поверхнєве розуміння музичного тексту. Бажання швидкого результату реалізується через копіювання чужого виконання твору, яке легко можна знайти на аудіо- та відеоплатформах. Такий підхід виникає за відсутності потреби у власній методико-виконавській інтерпретації, адже для її створення необхідна інтелектуальна праця студента.

Небезпека такої невтішної ситуації полягає в «ефекті доміно», коли випускник ЗВО стає репрезентантом репродуктивного мислення. Наслідком цього постає негативна спадкоємність: у власній педагогічній діяльності він виявляється неспроможним розкрити учневі глибинні смісли музичного тексту.

Перехід до життєздатної парадигми вимагає залучити інтелектуальні ресурси майбутнього викладача. Скоротити відстань між запитом

і реальною ситуацією можна через зміну моделі мислення студента. З огляду на це, в представленій публікації авторка розглядає *семіотичний аналіз музичного твору як фундаментальний методологічний підхід*, який дозволяє майбутньому фахівцю перейти від описового аналізу музики до декодування глибинних філософських і світоглядних настанов; актуалізувати культурну пам'ять, безперервність традиції; розпізнавати символи й архетипи, формуючи національну ідентичність. Саме тому *метою статті* є теоретичне обґрунтування й практичне застосування семіотичного аналізу музичного твору як фундаментального методологічного підходу в процесі підготовки майбутнього викладача-музиканта на прикладі зразків сучасної української композиторської творчості.

1. Теоретико-методологічні засади семіотичного аналізу музичного тексту

У сучасній гуманітаристиці *семіотику* (від грец. *σημειωτικός* – такий, що має ознаки; грец. *σημείον* – знак, ознака; грец. *σημα* – знак) розглядають як науку, яка вивчає знакові системи, їхні загальні будови; досліджує способи передачі інформації¹, властивості знаків і знакових систем у людських суспільствах (природні й штучні мови, деякі явища культури, системи міфів, ритуали)²; дозволяє виявити особливі зв'язки між художніми творами і їхніми значеннями.

У цьому контексті семіотика виступає універсальним інструментом аналізу, що дозволяє трактувати явища культури як тексти, наділені смисловою багатозначністю.

Визначальну роль у становленні семіотики як методологічного інструменту відіграла концепція Ч. Морріса, який окреслив її як універсальну *метанауку*.

Європейська традиція семіотики, репрезентована Ф. де Соссюром (1857–1913), заклала основи структурного підходу, у якому знак розглядається як єдність означника та означуваного. У контексті семіотичного аналізу музичного твору цей підхід виступає важливим підґрунтям для розуміння музичного тексту як структурно організованої системи.

Американська традиція семіотики (Ч. Пірс (1839–1914)) розглядає знак як універсальну категорію мислення. У центрі його концепції перебуває

¹ Семіотика. *Філософський енциклопедичний словник* / голова ред. кол. В.І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. С. 575.

² Семіотика. *Словник лінгвістичних термінів* / за ред. Ганич Д.І., Олійник І.С. К. : Вища школа, 1985. С. 268.

семіозис як процес породження смислів. У процесі декодування музичного тексту ця ідея використовується для інтерпретації музичного тексту як динамічної системи, у якій значення формується через взаємодію знака, об'єкта та інтерпретанти.

У процесі пізнання музичного тексту як знакової системи остання відіграє ключову позицію. У ролі інтерпретатора від появи твору до його сприйняття виступають усі учасники процесу – композитор, виконавець, слухач, музикознавець. Ідея динамічного характеру семіозису дає можливість поступово розкрити код музичного твору: від сприйняття музичної інтонації через усвідомлення її особливостей до розуміння глибинних смислів музичного твору.

Ч. Пірс є автором класифікації трьох трихотомій, у яких зв'язок між знаком і об'єктом узгоджується з рівнями буття. Найбільшого застосування дістала друга трихотомія. *Ікони (icon)* – зображення, у яких форма й зміст (денотат) подібні, *індекси (index)* – вказівні знаки, пов'язані з денотатом у часопросторі (вказівні жести, сліди, міміка), *символи (symbol)* – не схожі на об'єкти, які вони означають, умовні конвенційні знаки.

У контексті семіотичного аналізу музичного твору система Ч. Пірса дозволяє аналізувати музичну інтонацію не як статичний, а динамічний знак. Він виявляється в принципі іконічності (подібність звуку до емоції), індексальності (жанрові, тембральні особливості), символізму (музичний словник епохи). Отже, категоріальний апарат Ч. Пірса може стати методологічною основою для дешифрування музичного тексту, який постає цілісною знаковою системою та відкриває можливість багаторівневого аналізу музичного змісту.

У працях Ч. Морріса (1903–1979) ідеї Ч. Пірса отримали систематичну розробку, а семіотика стала самостійною науковою дисципліною. Найбільш вагомим внеском Ч. Морріса є розподіл семіотики на три складники, залежно від типу відносин між знаками. Ця модель стала класичною для сучасної лінгвістики. Філософ виділив семантику, яка вивчає ставлення знаку до об'єкта; синтактику, яка розглядає формальне ставлення знаків один до одного; прагматику, яка досліджує ставлення знаків до інтерпретатора. Філософ розглядає синтактику широко, розуміючи в ній не лише відношення між знаками в мовленнєвій послідовності, а й структуру самих знаків³.

У контексті семіотичного аналізу музичного твору тріада Ч. Морріса дозволяє проаналізувати синтаксичний рівень музичного тексту –

³ Charles W. Morris. Foundations of the theory of signs. International encyclopedia of unified science, vol. 1, no. 2. The University of Chicago Press, Chicago, 1938, VII + 59 pp. URL : <https://ru.scribd.com/doc/51866596/Morris-1938-Foundations-of-Theory-of-Signs>

особливості музичної структури, поєднання знаків між собою; семантичний – які смисли транслюють музичні знаки, перетворюючись на символи, національні архетипи; прагматичний – визначає ставлення інтерпретатора до знаку, його ментальні інтенції, світоглядні парадигми. Йдеться про сприйняття, соціокультурний контекст, ідеї, які закладають композитор, виконавець, слухач, музикознавець у цей музичний текст.

Тріадична модель Ч. Морріса дозволяє системно аналізувати твір на синтаксичному, семантичному та прагматичному рівнях, що забезпечує цілісне розуміння процесів смислотворення.

Деякі семіологи розглядали семіотичні процеси на прикладі міфу й міфотворчості. Найбільш ґрунтовними серед них є концепції Р. Барта (1915–1980), К. Леві-Стросса (1908–2009), у яких міф постає як особлива форма знакової системи. У контексті семіотичного аналізу музичного твору ці теорії дозволяють інтерпретувати міфопоетику музичного твору як механізм репрезентації культурних і аксіологічних смислів.

Однією з ключових позицій у семіотиці стала концепція «відкритого твору» У. Еко (1932–2016), проілюстрована ним в однойменній праці. Ідея культуролога полягає в створенні тексту не лише самим автором твору, а й його споживачем (виконавцем, слухачем, глядачем). Твір, маючи певну форму, залишається за змістом невичерпним («відкритим»). Важливу роль у відкритості складають стосунки між твором та інтерпретатором, який «спираючись на реакції власної вразливості й інтелігентності, не тільки відтворює собі його оригінальний вигляд, сформований уявою творця, а й бере участь у співтворенні»⁴. Погляди У. Еко експлікуються на комунікативний простір, який заповнений власними світоглядними кодами кожного учасника комунікативного процесу. «Відкритість» музичного тексту активізує слухача до їх дешифрування, що перетворюється на процес культурної самоідентифікації.

Концепція «відкритого твору» У. Еко в контексті семіотичного аналізу музичного твору інтерпретується як підґрунтя осмислення музичного тексту, що постає принципово незавершеною системою й реалізується у взаємодії з інтерпретатором.

Ідеї У. Еко про семіозис стали підґрунтям для теорії Ю. Лотмана про семіосферу, яка постає єдиним інтелектуальним простором.

Засновник тартуської семіотичної школи Ю. Лотман (1922–1993), продовжуючи ідеї, сформульовані Ф. де Соссюром, Ч. Пірсом, Ч. Моррісом,

⁴ Грабовський В. Невизначальність форми мистецького твору в сучасних поетиках (про книгу Умберто Еко «Відкритий твір»). *Музична україністика: сучасний вимір*. К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 3. URL : <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/523da632-9eda-45f7-a55d0f1c6ae57294>

У. Еко, значно розширив межі дисциплін, створивши новий напрям – семіотику культури. У праці «Всесвіт розуму», філолог підсумував власні пошуки й попередню генезу семіотики, запропонувавши розглядати культуру як єдиний простір – семіосферу.

Отже, зазначені концепції складають семіотичний підхід, який постає методологічним інструментарієм для аналізу музичного твору, що функціонує як багаторівнева знакова система.

Питання музичної семіотики знаходяться у фокусі уваги вітчизняних дослідників. Ґрунтовними музикознавчими дослідженнями є праці О. Козаренка⁵, А. Кравченко⁶, С. Осадчої⁷, І. Позднякової-П'ятницької⁸, О. Самойленко⁹, С. Шипа¹⁰. У сучасному науковому дискурсі семіотичний підхід розглядають як універсальний методологічний інструмент, отожд праці згаданих дослідників стають фундаментальною основою для педагогічної рецепції. Семіотичний аналіз постає ключем декодування партитур, що уможлиблює його свідоме проєктування в дидактику вищої школи. Ґрунтовною щодо музичної семіології як напрямку теорії мовної свідомості є публікація О. Самойленко й С. Осадчої, у якій дослідниці стверджують думку про необхідність цієї дисципліни в процесі виховання музиканта, адже вона має розкрити «призначення музичної мови в смислотворчому бутті людини як в її справжній природно-штучній реальності з властивістю самозростання»¹¹.

Музична семіотика й семіотичний аналіз музичних творів інтегровані в навчальний процес закладів мистецької освіти. Про це свідчать освітні програми Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (навчальна дисципліна «Музична семіотика», освітньо-наукова програма

⁵ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2001. 285 с.

⁶ Кравченко А.І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / НАКККіМ, Київ, 2021. 428 с.

⁷ Самойленко О.І., Осадча С.В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. С. 436–458.

⁸ П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України XX століття : дис. ... док. мистецтвозн. 26.00.01 Теорія та історія культури / НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2019. 444 с.

⁹ Самойленко О.І., Осадча С.В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. С. 436–458.

¹⁰ Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2002. 42 с.; Шип С.В. Історично інформована інтерпретація музичного твору (НІР) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. Вип.2. С. 157–168.

¹¹ Самойленко О.І., Осадча С.В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. С. 454.

«Музичне мистецтво» третього рівня вищої освіти (доктор філософії) за спеціальністю 025 Музичне мистецтво¹²); Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової (навчальна дисципліна «Музична семіологія», освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво¹³); Національної музичної академії України (навчальна дисципліна «Семіотичний аналіз музичного тексту», освітньо-професійна програма «Музична культурологія» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 034 Культурологія¹⁴). Наявність зазначених дисциплін у навчальному процесі як фундаментальних складників фахової підготовки майбутніх фахівців свідчить, що академічна спільнота усвідомлює гостру потребу в розумінні майбутніми фахівцями глибинних смислів музичного тексту.

Викладачка НМАУ, розробниця курсу «Семіотичний аналіз музичного тексту» І. Коханик у силабусі навчальної дисципліни визначила його завдання: *глибоке осягнення побудови музичного тексту та його виразово-смыслових можливостей*; розвиток у здобувачів *самостійного* теоретичного мислення (курсив мій – О.Я.)¹⁵. Це корелює із завданнями, сформульованими на початку публікації щодо виховання особистості, здатної до самостійної герменевтичної інтерпретації художнього тексту, декодування смислів музичного твору, передачі його наступним поколінням.

Використання семіотичного аналізу вбачаємо також доцільним у практичних заняттях у виконавських інструментальному, вокальному, класах хорового й симфонічного диригування, а також лекційних курсах з методики викладання фахових дисциплін, теорії та методики фахової музичної освіти, аналізу музичного твору тощо. За таких умов семіотичний аналіз стане наскрізним методологічним підходом у процесі фахової

¹² Освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво» третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2022. 14 с. URL :<https://surl.li/qlopkc>

¹³ Освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2025. 29 с. URL : https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/opp-025-muz.-myst.-magistr_compressed.pdf

¹⁴ Освітньо-наукова програма «Музична культурологія» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 034 Культурологія / Національна музична академія України. Київ, 2025. 12 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/ONP-034-Muzichna-kulturologiya-drugogo-magisterskogo-rivnya-vishhoyi-osviti.pdf>

¹⁵ Семіотичний аналіз музичного тексту : силабус навчальної дисципліни для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво») [Електронний ресурс] / уклад. І.М. Коханик ; Національна музична академія України. Київ, 2025. С. 1. URL : <https://lnk.ua/DluPqSQAZ>

підготовки майбутнього викладача, практичною технологією декодування глибинних смислів музичного тексту.

Для наочності методологічного потенціалу семіотичного аналізу музичного твору продемонструємо його на кількох прикладах різних жанрових моделей, які входять до репертуару виконавських програм. Окрім індивідуальних занять ці приклади можна використовувати на практичних групових заняттях згаданих вище навчальних дисциплін.

Кожен музичний твір постає семіотичною цілісною системою. Особливого значення семіотичний аналіз набуває в процесі опанування творів сучасних композиторів. Він постає ключем для декодування «мовостилю» (О.Козаренко) сучасних партитур зі складними сонорно-тембральними й ладотональними комплексами, розширеними виконавськими прийомами в цілісну модель індивідуальних і національних кодів.

2. Художньо-дидактичний потенціал семіотичного аналізу на прикладі сучасної української композиторської творчості

Розкриття художньо-дидактичного потенціалу семіотичного аналізу в контексті сучасної мистецької освіти потребує залучення зразків сучасної української композиторської творчості. Такою є камерно-інструментальна музика Олени Ільницької¹⁶, у якій вона поєднує традиційні й розширені виконавські прийоми. Останні постають у статусі семіотичних знаків, які актуалізують смислові коди твору, тому потребують застосування семіотичного аналізу.

На прикладі двох камерно-інструментальних п'єс продемонструємо практичний алгоритм дешифрування цих кодів, процес розгортання знаків у часопросторі твору, розглянемо, як саме семіотичний аналіз допомагає студентам виявити приховані смислові зв'язки між традиційними елементами мислення й новими виконавськими кодами.

При опануванні будь-якого твору композиторки корисним для студента

¹⁶ Ільницька Олена Володимирівна (1977) – сучасна українська композиторка. Закінчила Національну музичну академію України ім. П. І. Чайковського (нині Національна музична академія України) за спеціальністю «композиція» (клас проф. І. Карабиця, 2001), асистентуру-стажування (творчий керівник – проф. М. Скорик, 2004) цього ж закладу освіти. 2010 р. музикантка була учасницею стипендіальної програми *Gaude Polonia* в Музичній академії ім. К. Шімановського (Польща, Катовіце, клас композиції Александра Ласоня). Твори О. Ільницької звучать у вітчизняних фестивалях сучасної академічної музики «Київ Музик Фест», «Форум музики молодих», «Прем'єри сезону», «Контрасти». З-поміж тм композиторка є постійною учасницею міжнародних заходів, зокрема, «Днів української музики у Варшаві» (2019, 2023, 2025), Вечора презентації книги В. Стуса «Палімпсести» в перекладі французькою в залі *Salle Colonne* (Париж, Франція, 19 березня 2026). У композиторському доробку О. Ільницької представлені твори різних жанрів: симфонічні, камерні, вокально-хорові, для дітей, обробки українських народних пісень тощо.

буде знайомство з її творчістю¹⁷, щоб з'ясувати характерні риси, які трансформуються в стильові модуси її творчості.

Вивчення авторкою публікації творчості О. Ільницької¹⁸, дає підстави стверджувати, що основними стильовими модусами її творчості є оновлення музичного жанру (жанровий код); використання розширених виконавських прийомів, які створюють тембральне розмаїття голосу й інструменту (тембральний код); філософічність мислення, яка вимагає від інтерпретатора пошуку глибоких (екзистенційних, онтологічних) сенсів її творів (екзистенційний, онтологічний коди). Детальний музикознавчий аналіз у контексті семіотики представлений у попередніх дослідженнях авторки. У межах цієї публікації ми зацентруємо увагу на художньо-дидактичних маркерах, на які необхідно звернути увагу викладачу під час роботи зі студентом.

*Сарабанда для віолончелі соло (2009)*¹⁹. Під час опанування Сарабанди викладачеві необхідно звернути увагу на інші твори композиторки за участю віолончелі для усвідомлення семантики тембру в цій п'єсі (семантичний вимір). Так, у Концерті для віолончелі та симфонічного оркестру (2010) сольний інструмент постає ретранслятором філософського наративу; симфонічному творі «До Перемоги» – має лірично-тужливий характер інтонування; камерно-вокальному *Agnus Dei*, вокальному циклі «Сам на сам» на слова В. Стуса створює обертонову ауру. Натомість у Сарабанді композиторка транслює бахівську філософічність. Імпульсом для створення власної оповіді слугує інтонація із Сарабанди з Другої сюїти Й.С.Баха для віолончелі соло. Окрім початкової лексеми, подібними до рис німецького майстра поліфонії виявляються глибока емоційність і стриманість (прагматичний вимір). Ці розшифровані в загальному контексті сенси надають ключ для характеру інтонування, звуковедення, художнього образу Сарабанди тощо.

Наступним етапом розшифровування «відкритого твору» постає завдання поєднати характерні для іспанського танцю ознаки (тридольний метр, темп *Andante*), приховане й реальне багатоголосся з розширеними

¹⁷ Записи творів Олени Ільницької можна послухати на її каналі <https://www.youtube.com/@Olenailn/videos>

¹⁸ Детальніше про творчість О. Ільницької можна дізнатись у публікаціях: Якимчук О.М. Камерно-інструментальна творчість Олени Ільницької: жанрово-стильовий аспект. *Слобожанські мистецтвознавчі студії*. 2025. Вип. 3. С. 161–165 <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.30>; Якимчук О.М. Камерно-вокальна творчість Олени Ільницької: семантичний аспект. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2025. Вип. 54. С. 81–88. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-12>; Yakymchuk O. Mythopoetics of Piano Nocturnes by Olena Illytska. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 2025, 25(1), 1–12. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>

¹⁹ Запис можна послухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=8uwMGcf8Y&list=PLsJZF0cNtXZoCKj5lRQbnCMx_cvWCOWNe&index=5

виконавськими прийомами (*vibrato*, *pizzicato*, *arco*, *ricochet*, *sul ponticello*, *sul tasto*, *glissando*, флажолети, тремоло, сповзання на $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ тону), що увиразнюють тембральну палітру віолончелі (приклад 1). Вдале вирішення виконавських задач сприятиме розкриттю екзистенційного виміру п'єси, характерного стильового модусу композиторки.

Приклад 1. О. Ільницька Сарабанда для віолончелі соло, 87–98 тт.

Важливо звернути увагу студента на ще одну рису – поєднання різних ритмоформул на коротких і довгих відтинках корелює з характерною ознакою сучасної музики (зміна фаз швидкоплинності й застиглості) (синтаксичний вимір). Дискретність музичного мовлення постає стильовим модусом О. Ільницької, що транслює глибокі екзистенційні стани композиторки. Для інтерпретатора важливо поєднати різні за довжиною синтагми в цілісну структуру, яка розкриває глибокий за змістом наратив.

У партитурі *Багателі для кларнета соло (2007)*²⁰ в око впадає віртуозний характер п'єси, що вимагає технічної вправності виконавця. Такий підхід свідчить про семіотичний зсув у традиційному жанрі

²⁰ Запис можна послухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Hdsw72rXon8&list=PLsJZF0cNtXZ0CKj5lRQbnCMx_cvWCOWNe&index=11

мініатюри. За тривалістю звучання (п'ять хвилин) Багатель О. Ільницької перевищує хронометраж п'єс із такою назвою, утім її самодостатня форма не суперечить історично сформованій традиції циклічності²¹.

Важливо звернути увагу студента на ще один семіотичний парадокс: багатель вважається фортепіанним жанром. Показовими у цьому сенсі стали багателі В. Сильвестрова, знайомство з якими виявиться доречним. Це допоможе студенту з'ясувати відмінності / подібності мініатюр обох композиторів, виявляючи особливості зміни вектору в Багателі О. Ільницької в тембрально-технічно площину.

Для студента-виконавця й майбутнього викладача постає основне завдання: продемонструвати у віртуозній п'єсі технічні й тембральні можливості інструмента.

Відкритість форми Багателі О. Ільницької споріднює її з багателями В. Сильвестрова. Прогресія в безкінечність для композиторки постає як реалізація з «ніщо» у «що» (поширене музикознавче трактування мініатюри). Такий відхід авторки від багателі як «дрібнички» демонструє її філософічність, симфонічний тип мислення, масштабує семантику багателі від технічно нескладної п'єси до цілого Всесвіту²² (семантичний вимір). Таке трактування виявляє не лише індивідуально-стильовий модус композиторки, а й надає творові онтологічного виміру (прагматичний вимір).

Характерним стильовим модусом для композиторки є також уміння створювати тембральне розмаїття, яке вона демонструє у Багателі для кларнета. О. Ільницька охопила весь діапазон інструмента (мі малої октави – *ля-бемоль*³ – *сі-бемоль*³), створивши політембральний калейдоскоп з різкого *altissimo*- й яскравого *clarion*-регістрів. У безперервній фігурації авторка чергує їх у швидкому темпі, що створює ефект уявного двоголосся. На слух відчувається звучання кількох інструментів. Ритмічні й динамічні акценти (*соль*³ – *соль-дієз*³) розщеплюють фактуру на два пласти. Окрім стрибків у різні регістри мелодична лінія технічно ускладнена форшлагами, трелями, акцентами на слабкий час, прийомами *glissando*, *frullato* (синтаксичний вимір) (приклад 2).

Отже, аналіз інструментальних п'єс О. Ільницької крізь призму музичної семіотики надає інтерпретатору можливість виявити семіотичні знаки, що постають жанровими, тембральними кодами, які розкривають глибинні сенси екзистенційних і онтологічних вимірів її музики.

²¹ Якимчук О.М. Камерно-інструментальна творчість Олени Ільницької: жанрово-стильовий аспект. *Слобожанські мистецтвознавчі студії*. 2025. Вип. 3. С. 162. <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.30>

²² Там само.

Наступним прикладом використання семіотичного аналізу є солоспів *Едуарда Бриліна*²³ на слова *Зої Ружин*²⁴ «*Сонячні мальви*». Як і в попередніх прикладах для визначення стильових рис композитора доречно звернутись до його інших вокальних творів, визначаючи характерні риси його творчості. Такою є ліричний характер музичної інтонації. Її перевага у творчості композитора пояснюється внутрішніми (інтровертний склад характеру, скромність) і зовнішніми чинниками²⁵. Доброзичлива атмосфера в сім'ї, підтримка батьків, власні мрії, авторитетні наставники, пріоритет у виконавських програмах творів лірико-романтичного спрямування, а також природні інтелігентність та інтровертність визначили перевагу камерного жанру в композиторській творчості Е. Бриліна, який демонструє ліричні грані таланту музиканта.

При роботі над вокальним або хоровим твором важливим постає аналіз поетичного тексту. Він дозволяє студенту подивитись на музичний твір не лише з позиції вокальних завдань, а насамперед з розкриття смислів, які закодовані у вербальних лексемах, що функціонують як семіотичні знаки. Їх декодування є вагомою передумовою інтерпретації, оскільки оприявнює глибинні смисли поетичного тексту через його символи й архетипи.

Так, мальва є знаком української культури, ментальності, тому квітка є частиною українського сільського краєвиду²⁶, а також символом найдорожчого – любові до рідної землі, свого народу²⁷, що, в свою чергу, пов'язано з особливостями української ментальності.

²³ Брилін Едуард Борисович (1962–2018) – сучасний український композитор. Закінчив Київську державну консерваторію (нині Національна музична академія України) за спеціальністю «композиція» (клас проф. А. Штогаренка) (1990). По фортепіано займався у М. Сильванського, який сприяв формуванню естетичного смаку музиканта в бік романтично-ліричного модусу композиторської творчості.

²⁴ Ружин Зоя Володимирівна (1953 р.н.) – поетеса, громадська діячка, авторка поетичних збірок, текстів пісень. Заслужена працівниця культури України (2003), Кавалерка ордену «Княгині Ольги» III ст. (2016), голова Всеукраїнського ГО «Поступ жінок-мироносиць» (з 1999). Керівниця проєкту «Мистецький спецназ», голова ГО «Поступ жінок-мироносиць», членкиня правління Національної ради жінок України та МГО «Земляцтво Придніпров'я», посол миру, поетеса. У співтворчості із сучасними композиторами створила понад 200 піснених творів. Пісні на поезію З. Ружин виконували н.а.України Н. Матвієнко, В. Шпортько, В. Степова; вони увійшли до репертуару Національної капели бандуристів України, капели бандуристів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, заслуженого ансамблю пісні і танцю Збройних сил України, ансамблю солістів «Благовіст», ансамблю бандуристок «Мальви» Українського державного університету ім. М. П. Драгоманова, народних, професійних та самодіяльних хорових колективів.

²⁵ Детально про життєвий і творчий шлях композитора можна дізнатись у публікації: Якимчук О.М. Композитор Едуард Брилін: універсальний характер творчої діяльності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. 7(1), 79–94. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.1.2024.303772>

²⁶ Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. К. : Довіра, 2006. С. 352.

²⁷ Потапенко Г. Ботанічна символіка. *Енциклопедичний словник символів культури України* / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В. М., 2015. С. 83.



Приклад 2. О. Ільницька Багатель для кларнета соло, 32–39 тт.

У поетичному тексті присутній характерний для української поезії паралелізм. Образи квітів уособлюють палке почуття ліричного героя. 3. Ружин змальовує пейзаж, що постає сакральним простором для українців, адже символізує характерне для національного світовідчуття гармонійне єднання людини з природою. У натхнених поетичних рядках відчувається життєдайність, щирість. Прикметник «сонячні» освячує весь поетичний текст, повтор у приспіві словосполучки «сонячні мальви» надає тексту музикальності, маркує оптимістичне ставлення до життя.

Музична інтерпретація Е. Бриліна додає поетичним рядкам лірико-інтимного тону. Композитор реалізує поезію в жанровому модусі танго. На відміну від експресивного аргентинського танго, у якому зіставлені пристрасть і стриманість, солоспів Е. Бриліна освячений рисами

української душі – кордоцентризмом, щирістю почуттів, елегантністю. Це створюють акорди *arpeggiato*, які підкреслюють гармонічні, мелодичні, структурно-інтонаційні точки в архітектоніці солоспіву.

У семіотичному аспекті особливої дидактичної ваги набуває ритмічна гнучкість, яка оприявнена поєднанням дуольного, тріольного, пунктирного ритму, синкоп тощо, що передають емоційні коливання й мінливість почуттів ліричного героя (суб'єктивне відчуття протікання часу). Композитор поєднує ритмічне різноманіття вокальної партії з чітким ритмом фортепіанного супроводу, що постає маркером об'єктивного часу. Усвідомлення студентом значення різних моделей хроносу надасть виконанню особливої виразності.

Семіотичними знаками постають характерні гармонії – паралельні акордові півтонові зсуви, альтеровані акорди II^b, VI^b, VII^b ступенів, що надають терпкого звучання гармонічній структурі солоспіву. Окрему увагу привертає D₉⁶ в тональність II ст. (*ре мінор*) на початку приспіву, який підкреслює стрибок на ч.8 у вокальній партії (приклад 3). Семантика домінанти із секстою пов'язана з творчістю Ф. Шопена. Улюблений акорд польського романтика апелює до ліричного тону музичного висловлювання.

24 -ти. Со-няч-ні маль-ви-на-ді-ї зем-ні, Со-няч-ні

28 маль-ви роз-квіт-ли в ме-ні, Со-няч-ні маль-ви як ніж-не ди-

31 -тя. Со-няч-ні маль-ви-в до-ло-нях жит-тя.

Приклад 3. Е. Брілін, слова З. Ружин «Сонячні мальви», 25–34 тт.

Фортепіанний супровід посідає чільне місце в архітектоніці солоспіву. Вступ і завершення виконують до- і посткомунікативну функції. Мелодія в октаву, гомофонна фактура, розлогі акорди одразу занурюють слухача в емоційно піднесену ауру твору. Інструментальна післямова стверджує експресивно-натхнений характер висловлювання, підкреслює духовний світ героя.

Отже, семіотичний аналіз надає можливість майбутньому викладачу-музиканту побачити солоспів цілісною семіотичною структурою. У ньому мальви постають символами етнокультури; гармонічні, ритмічні лексеми – семіотичними знаками, які розкривають ліризм як характерний модус солоспіву й рису національного світовідчуття.

ВИСНОВКИ

Семіотика як методологічний інструментарій дозволяє аналізувати тексти, наділені смисловою багатозначністю. Тріадична модель Ч. Морріса (синтактика – семантика – прагматика) дає можливість зіставити рівні музичного твору з процесами смислотворення. Семіозис Ч. Пірса уможливило тлумачення тексту як динамічного процесу породження смислів. Концепція «відкритого твору» У. Еко презентує твір як незавершену систему, яка реалізується лише в комунікативній ситуації. Отже, генеза семіотичних концепцій дозволяє сформувати методологічне підґрунтя аналізу музичного тексту, у межах якого музичний твір розглядається як багаторівнева знакова система. Застосування семіотичного підходу постає вагомим важелем подолання кризи репродуктивного мислення студента. Це дозволяє створити концептуальний діалог між композитором, виконавцем, слухачем, викладачем, у якому технічний, фактурний, тембральний прийоми функціонують як семіотичні знаки із глибинним смислом.

Особливої ваги семіотичний аналіз музичного твору набуває при вивченні репертуару сучасної української композиторської творчості із засобами сучасних технік, сонорними ефектами, розширеними виконавськими прийомами. Осмислення їх як семіотичних кодів дозволяє майбутньому викладачу створити оригінальну інтерпретацію музичного тексту, розпізнаючи в ньому символи й архетипи національної культури, транслуючи цінності у власній педагогічній діяльності.

АНОТАЦІЯ

Представлена стаття присвячена актуальності семіотичного аналізу музичного твору в навчально-освітньому процесі. Обґрунтовано художньо-дидактичне значення семіотичного аналізу музичного твору в процесі підготовки майбутнього викладача-музиканта. Розкрито

методологічні засади декодування музичного тексту. На прикладі творів сучасних українських композиторів (Сарабанда для віолончелі соло, Багатель для кларнета соло О. Ільницької, солосіпв Е. Бриліна на слова З. Ружин «Сонячні мальви») проілюстровано процес дешифрування семіотичних знаків. Розширені виконавські (тембральні, артикуляційні) прийоми, гармонічні формули функціонують як семіотичні знаки. Зроблено висновок, що семіотичний аналіз музичного твору постає дієвим методологічним підходом у подоланні репродуктивного мислення студента; дозволяє перейти від описового аналізу музики до декодування глибинних філософських і світоглядних настанов; актуалізувати культурну пам'ять, безперервність традиції; розпізнавати символи й архетипи, формуючи національну ідентичність.

Література

1. Білова Н. Трансдисциплінарний вимір підготовки універсального музиканта-педагога в умовах трансформацій вищої музичної освіти XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2026. Вип. 99. Т. 1. С.73–81. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-10>
2. Грабовський В. Невизначальність форми мистецького твору в сучасних поетиках (про книгу Умберто Еко «Відкритий твір»). *Музична україністика: сучасний вимір*. К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 3. URL : <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/523da632-9eda-45f7-a55d0f1c6ae57294> (дата звернення 27.02.2026)
3. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. К. : Довіра, 2006. С. 352.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2001. 285 с.
5. Кравченко А.І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / НАКККиМ, Київ, 2021. 428 с.
6. Леві-Стросс К. Міф та значення / пер. з англ. М. Маєрчик. *Народознавчі зошити*. 1995. № 2. С. 102–111.
7. Леві-Стросс К. Структура міфів. *Структурна антропологія* / пер. з фр. З. Борисюк.. К. : Основи, 1997. С. 195–219.
8. Музична семіотика : силабус навчальної дисципліни для здобувачів третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво») [Електронний ресурс] / уклад. Л.Й. Назар ; Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів, 2022. URL: <https://surl.li/phvrqw> (дата звернення: 15.06.2026).

9. Освітньо-наукова програма «Музична культурологія» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 034 Культурологія / Національна музична академія України. Київ, 2025. 12 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/ONP-034-Muzichna-kulturologiya-drugogo-magisterskogo-rivnya-vishhoi-osviti.pdf> (дата звернення: 15.06.2026).

10. Освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2025. 29 с. URL: https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/opp-025-muz.-myst.-magistr_compressed.pdf (дата звернення: 15.06.2026).

11. Освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво» третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2022. 14 с. URL :<https://surl.li/qlopkc> (дата звернення: 15.06.2026).

12. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття : дис. ... док. мистецтвозн. 26.00.01 Теорія та історія культури / НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2019. 444 с.

13. Потапенко Г. Ботанічна символіка. Енциклопедичний словник символів культури України /за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В. М., 2015. С. 83.

14. Самойленко О.І., Осадча С.В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. С. 436–458.

15. Семіотика. *Культурологія: словник-довідник* / П.Е.Герчанівська. К. : ВД «Професіонал», 2008. С. 165.

16. Семіотика. *Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2* / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

17. Семіотика. *Словник лінгвістичних термінів* / за ред. Ганич Д.І., Олійник І.С. К. : Вища школа, 1985. С. 268.

18. Семіотика. *Філософський енциклопедичний словник* / голова ред. кол. В.І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. С. 575.

19. Семіотичний аналіз музичного тексту : силабус навчальної дисципліни для здобувачів другого (магістрського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво») [Електронний ресурс] / уклад. І.М. Коханик ; Національна музична академія України. Київ, 2025. URL: <https://lnk.ua/DluPqSQAz> (дата звернення: 15.06.2026).

20. Семіотичний аналіз явищ культури: Монографія. К., Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України, 2021. 396 с.
21. Шепетяк О. Класифікація знаків у семіотиці Чальза Пірса. *Університетська кафедра*. 2014. № 3. С. 129–136.
22. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2002. 42 с.
23. Шип С.В. Історично інформована інтерпретація музичного твору (НІР) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. №2. С. 157–168.
24. Якимчук О.М. Камерно-інструментальна творчість Олени Ільницької: жанрово-стильовий аспект. *Слобожанські мистецтвознавчі студії*. 2025. Вип. 3. С. 161–165 <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.30>
25. Якимчук О.М. Камерно-вокальна творчість Олени Ільницької: семантичний аспект. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2025. Вип. 54. С. 81–88. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-12>
26. Якимчук О.М. Композитор Едуард Брилін: універсальний характер творчої діяльності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. 7(1), 79–94. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.1.2024.303772>
27. Charles W. Morris. Foundations of the theory of signs. International encyclopedia of unified science, vol. 1, no. 2. The University of Chicago Press, Chicago, 1938, VII + 59 pp. URL: <https://ru.scribd.com/doc/51866596/Morris-1938-Foundations-of-Theory-of-Signs>(дата звернення: 25.12.2025).
28. Chernovanenko A. Instruments-images in musical science and practice. *Music semiology: Categories and methods* : Collective monograph. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 113–131.
29. Hrinchenko T., Yakymchuk O., Vereshchahina-Biliavska O., Burska O., & Liva N. Hermeneutic analysis as a basis of forming a musician's artistic experience. *Opcion*. 2020. 36 Edición Especial (27). P. 281–300.
30. Lotman Y.M. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Translated by Ann Shukman, Indiana University Press, 1990. 300 p.
31. Yakymchuk O. Mythopoetics of Piano Nocturnes by Olena Ilnytska. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 2025, 25(1), 1–12. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>

Information about the author:
Yakymchuk Olena Mykolaivna,
PhD in Arts, Associate Professor

NOTES

**ART AND ART EDUCATION OF THE PAST
AND PRESENT IN THEORETICAL
AND PRACTICAL DISCOURSE**

Scientific monograph

Izdevniecība “Baltija Publishing”
Avotu iela 8 k-1 - 25, Rīga, LV-1011
E-mail: office@baltijapublishing.lv

Iespiests tipogrāfijā SIA “Izdevniecība “Baltija Publishing”
Paraksts iespiešanai: 2026. gada 30. jūlijā
Tirāža 300 eks.