

ISSN (on-line): 2708-5325

Виконавчий орган Київської міської ради
(Київська міська державна адміністрація)
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



АРТ-платФОРМА

Альманах

Видається з 2020 р.

Випуск 2(12)

Київ 2025

ISSN (on-line): 2708-5325

Licensing Authority of Kyiv
(Kyiv State Administration)
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS



[ART-platFORMA]
ART-platFORM

Almanac

Published since 2020

Volume 2(12)

Kyiv 2025

DOI: 10.51209/platform.2.12.2025

УДК 7.01.09

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2025. Вип. 2(12).

407 с.

Головний редактор: *Романенкова Ю.В.* (д. мист., проф., Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна)

Заступник головного редактора: *Братусь І.В.* (к. філ. н., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна)

Відповідальний секретар: *Булах Т.Б.* (к. мист., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна)

Міжнародна редакційна рада

Фекете П. (генеральний директор Столичного цирку Будапешта, Угорщина); *Пілс У.* (президент Міжнародного циркового фестивалю Монте-Карло, Монако); *Джарола А.* (Президент освітнього центру циркового мистецтва, Верона, Італія); *Шевченко Л.О.* (Нар. арт. України, Нар. арт. СРСР, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Шульгіна В.Д.* (д. мист., проф., Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра, Київ, Україна); *Корнієнко В.В.* (д. культ., проф., генеральний директор Національного цирку України, Київ, Україна).

Редакційна колегія

Вайс Дж. (д-р мист. хаб., доц., Академія Музики, Любляна/Університет Марибора, Словенія); *Родов І.* (д-р мист. хаб., проф., Бар-Іланський Університет, Ізраїль); *Троха Б.* (д-р філол.н., проф., Університет м. Зелана Гура, Польща); *Яковлев О.В.* (д. культ., проф., ректор Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Варакута М.І.* (к.мист., доц., Дніпропетровська академія музики

ім. М. Глінки, Дніпро, Україна); *Качмар О.В.* (д.філос.н., доц., Карпатський Національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Зосім О.Л.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Карась Г.В.* (д. мист., проф., Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Кузьменко Г.В.* (к. пед. н., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Урсу Н.О.* (д. мист., проф., Кам'янець-Подільський університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, Україна); *Бабій Н.П.* (д.мист., доц., проф. Карпатського національного університету імені Василя Стефаника); *Варивончик А.В.* (д.мист., доц., Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Гуцул І.А.* (к.мист., доц., Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка); *Свердлик З.М.* (к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Клиніна Т.С.* (к. іст. н., Національний авіаційний університет, Київ, Україна); *Руденко О.Ф.* (д-р філософії, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, Україна).

*Статті, подані до редакції альманаху,
рецензуються членами редакційної колегії*

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань
України (**категорія «Б»**) зі спеціальностей:
023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»; 025 – «Музичне мистецтво» відповідно до Наказу МОН України від 06.06.2022 № 530 (додаток 2)

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
(протокол № 10 від 27.11.2025 р.)

Альманах індексується в міжнародних базах даних:
Erih Plus, Google Scholar, DOAJ, WorldCat, Index
Copernicus, Research Bible, Scientific Indexing Services, Research
Gate, Crossref, OUCI, Національна бібліотека України імені
В. І. Вернадського, UlrichsWeb, ФАХ

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACPA, 2025. Vol.2 (12). 407 p.

Editor-in-Chief: *Romanenkova Yu.V.* (DSc in Arts, Prof., National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief: *Bratus I.V.* (PhD in Philology, As. Prof., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine)

Managing Editor: *Bulakh T.B.* (PhD in Arts, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine)

International Editorial Council

Fekete P. (General Director of Capital Circus of Budapest, Hungary); *Pils U.* (President of International Festival of Circus of Monte-Carlo, Monaco); *Giarola A.* (President of Educational Center of Circus Arts, Verona, Italy); *Shevchenko L.O.* (National Artist of Ukraine, National Artist of USSR, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Shulgina V.D.* (DSc in Arts, Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Korniienko V.V.* (DSc in Culturology, Prof., General Director of National Circus of Ukraine, Kyiv, Ukraine).

Editorial Board

Weiss J. (Ph.D. in musicology, As.Prof., Academy of Music, Ljubljana/University of Maribor, Slovenia); *Rodov I.* (PhD in Arts, Prof., Bar Ilan University Ramat-Gan, Israel); *Trocha B.* (DSc in Philology, Prof., University of Zielona Góra, Poland); *Yakovlev O.V.* (DSc in Cultural Sciences, Prof., Rector of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Varakuta M.I.* (PhD in Arts, As.Prof., Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka, Dnipro, Ukraine); *Kachmar O.V.* (DSc in Philosophy, As. Prof., Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Karas G.V.* (DSc in Arts, Prof., Vasyl Stefanyk Carpathian University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Zosim O.L.* (DSc in Arts, As.Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Kuzmenko G.V.* (PhD in Pedagogy, As. Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Ursu N.O.* (DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine); *Babii N.P.* (DSc in Arts, As.Prof., Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Varyvonchyk A.V.* (DSc in Art, As.Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine); *Gutsul I.A.* (PhD in Arts, As.Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine); *Sverdlyk Z.M.* (PhD in History, As. Prof.,

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine); *Klynina T.S.* (PhD in History, National Aviation University, Kyiv, Ukraine); *Rudenko O.F.* (PhD., Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, Sumy, Ukraine).

*Articles submitted to the almanach, peer-reviewed
by members of the editorial board*

The Almanac is included in the **category “B”** of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject areas 023 – “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”, 025 – “Music” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 06 June 2022 No 530 (ap.2)

Recommended for edition by the Academic Council of
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Protocol N 10, 27.11.2025)

Almanac is covered by the international databases:
Erih Plus, Google Scholar, DOAJ, WorldCat, Index Copernicus, Research Bible, Scientific Indexing Services, Research Gate, Crossref, OUCI, National Library of Ukraine named after V.I. Vernadsky, UlrichsWeb

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

САМАЯ Т.В. Фундаментальні засади становлення естрадного вокаліста: ритмологічний контекст.....	13
ЯКОВЛЕВ О.В., БУЛАХ Т.Б., ТЕТЕРЯ В.М. Соціо-онтологічні імплікації сучасних worship-ансамблів у конетксті глобалізації культури.....	32
ЗАРЯ С.В., БАННОВ Д.Д. Взаємодія вокалу та аранжування в сучасному музичному просторі.....	50
ПАЛЬЦЕВИЧ Ю.М. Використання барокової музики в ігровому кіно (на прикладі фільму «Надновий заповіт» Жако ван Дормеля).....	65
ZHORNOVA OLHA.I., ZORNOVA OLENA I. [ЖОРНОВА ОЛЬГА І., ЖОРНОВА ОЛЕНА І.] Innovations in contemporary opera through the prism of team decisions [Інновації в сучасній опері крізь призму командних рішень].....	81
ПАЛІЙЧУК І.С., ПАВЛЮК Р.В. Історичні та сучасні детермінанти саксофонної освіти України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.....	100
БОНДАРЕЦЬ Н.Л. Інтерсеміозис у музичній творчості саундпродюсера Євгена Філатова.....	130

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

РОМАНЕНКОВА Ю.В. Сила. Рух. Ритм: творчий інструментарій скульптора Сергія Брильова.....	152
БАБІЙ Н.П. Музичні інструменти, хори та капели узахідноукраїнській ранньомодерній іконографії.....	169
НЕСТЕРЕНКО П.В. Особливості творчого пошуку Анатолія Марчука.....	197

ЖАДЕЙКО О.М. «Дорога в Мандалей» одеського дворянина або мотив ескапізму у творчості художника Олега Соколова.....	210
ДМИТРЕНКО Н.В. Античні та сасанідські впливи у художній стилістиці весільних поясів та натільних ланцюгів Візантійської імперії.....	226
ЧЕМБЕРЖІ Д.А., САПФІРОВА Н.М. Інтерактивність як категорія сучасного цифрового мистецтва: інсталяційний вимір.....	254
БРИЛЬОВ С.В. Ігровий дизайн для графічних дизайнерів: структура, методика, компетенції.....	268
GLUKHENKIJ I.I. [ГЛУХЕНЬКИЙ І.І.] Innovative approaches to the formation of imagery in contemporary small-form sculpture [Новітні прийоми формування образності в сучасній скульптурі малих форм].....	282
ЖУРАВЛЬОВА Н.А., СОТНИК Л.І. Рисунок і живопис як базова складова підготовки сучасного фахівця з графічного дизайну ОР «Бакалавр».....	296

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

POGREBNIAK G.P., MATUSHENKO V.B., HRANOVSKA V.O. [ПОГРЕБНЯК Г.П., МАТУШЕНКО В.П., ГРАНОВСЬКА В.О.] Biographical component of author's creativity [Біографічна складова авторської творчості].....	314
ШАРИКОВ Д.І. Циркологічний аналіз підготовки творчого проєкту: роль спільної роботи виконавця, майстра-трюкографа, хореографа-режисера.....	334
ДІГТЯР Н.М. Мистецькі пошуки та продовження традицій створення української вузлової ляльки у творчості сучасної полтавської майстрині та науковця Тетяни Саєнко.....	347
ROTOPALSKA K.I. [ПОТОПАЛЬСЬКА К.І.] From trick assemblage to narrative scoring in aerial gymnastics: genre	

evolution and dramaturgical consolidation [Від трюкового монтажу до нарративного скорингу у повітряній гімнастиці: еволюція жанру та драматургічна консолідація].....363
SPELLMAN J. [СПЕЛЛМАН Ю.] Integrating art therapy and creative practices into aerial performances. [Інтеграція арт-терапії та креативних практик у процесі постановки повітряних номерів].....382
ВІД РЕДАКЦІЇ.....408

CONTENT

MUSICOLOGICAL STUDIES

SAMAYA T.V. Fundamental foundations of variety vocalist development: the rhythmological context.....13
YAKOVLEV O.V., BULAH T.B., TETERIA V.M. Sociological implications of contemporary worship ensembles in the context of cultural globalization.....32
ZARYA S.V., BANNOV D.D. Interaction between vocals and arrangement in the contemporary musical space.....50
PALTSEVYCH Yu.M. The use of baroque music in live action films (based on Jaco van Dormael's «Le tout nouveau testament»).....65
ZHORNOVA OLHA.I., ZORNOVA OLENA I. Innovations in contemporary opera through the prism of team decisions.....81
PALIICHUK I.S., PAVLYUK R.V. Historical and contemporary determinants of saxophone education in Ukraine from the second half of the 20th to the early 21st century.....100
BONDARETS N.L. Intersemiosis in the musical work of sound producer Yevgen Filatov.....130

VISUAL ART PRACTICES

ROMANENKOVA Yu.V. Power. Movement. Rhythm: sculptor Serhii Brylov's art toolbox.....	152
BABII N.P. Musical instruments, choirs and chapels in Western Ukrainian early modern iconography.....	169
NESTERENKO P.V. Features of the creative quest of Anatoliy Marchuk.....	197
ZHADEYKO O.M. “The road to Mandale” of Odessa nobleman or the motive of escapism in the creative work of the artist Oleg Sokolov.....	210
DMYTRENKO N.V. Ancient and Sasanian influences in the artistic features of wedding belts and body chains of the Byzantine empire.....	226
CHEMBERZHI D.A., SAPFIROVA N.M. Interactivity as a category of contemporary digital art: the installation dimension.....	254
BRYLOV S.V. Game design for graphic designers: structure, methodology, competencies.....	268
GLUKHENKIY I.I. Innovative approaches to the formation of imagery in contemporary small-form sculpture.....	282
ZHURAVLIOVA N.A., SOTNYK L.I. Drawing and painting as a basic component of training a modern specialist in graphic design, Bachelor's degree.....	296

CULTUROLOGICAL ESSAYS

POGREBNIAK G.P., MATUSHENKO V.B., HRANOVSKA V.O. Biographical component of author's creativity	314
SHARYKOV D.I. Circuslitical analysis of the creative process training in circus genres: teamwork – performer, master of trickography and choreographer-director.....	334

DIHTYAR N.M. Artistic searches and continuation of the traditions of creating the Ukrainian knotted doll in the creative work of the modern poltava craftsman and scientist Tetyana Sayenko.....347

POTOPALSKA K.I. From trick assemblage to narrative scoring in aerial gymnastics: genre evolution and dramaturgical consolidation.....363

SPELLMAN J. Integrating art therapy and creative practices into aerial performances.....382

ARTICLE REQUIREMENTS.....408

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.13-31>

УДК 784.9:781.6:378

Тетяна Вікторівна САМАЯ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: t.samaya@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-1429-2951

**ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ЗАСАДИ СТАНОВЛЕННЯ
ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА: РИТМОЛОГІЧНИЙ
КОНТЕКСТ**

Анотація. Стаття присвячена дослідженню фундаментальних принципів становлення естрадного вокаліста в аспекті ритмології. Метою дослідження є виявлення та обґрунтування значущості ритміки як організуючого компонента виконавської майстерності в процесі професійної підготовки співака. Об'єктом аналізу виступає ритмоінтонаційне мислення як основа формування виконавської індивідуальності, а також специфіка педагогічних підходів у навчанні вокалістів, що відповідає сучасним вимогам музичної практики. Методологічною основою дослідження є системний, феноменологічний, культурологічний та дидактичний методи, що дають змогу комплексно розглянути проблему крізь призму музичної ритмології, виконавської психології та сучасної педагогіки. У статті здійснено спробу концептуального осмислення ритму не лише як технічного елемента, а як філософської й естетичної категорії, що формує когнітивну та емоційну структуру музичного

мислення. Наукова новизна роботи полягає в переосмисленні ролі ритму в структурі вокальної освіти. Звертається увага на необхідність інтеграції ритмологічного контенту у професійну підготовку, вказуючи на дефіцит теоретичних та методичних розробок у цій сфері. Виявлено методологічну неспроможність традиційних академічних концепцій, які не враховують специфіку естрадної стилістики, що загострює проблему відсутності системного курсу «ритміка» в діючих навчальних планах. У висновках підкреслюється, що повноцінний розвиток вокаліста неможливий без формування ритмічного мислення та ритмоінтонаційної культури, які є невід’ємною складовою інтерпретаційної свободи, імпровізаційних навичок та становлення індивідуального виконавського стилю. Ритм розглядається не лише як інструмент виконавської точності, а й як каталізатор креативності, що забезпечує глибину художнього вираження. Стаття пропонує переосмислення усталених освітніх стратегій та інтеграцію сучасної прикладної ритмології як ключового аспекту розвитку сучасного професійного естрадного вокаліста.

Ключові слова: музичне мистецтво, естрадний вокал, ритмологія, виконавська майстерність, ритмоінтонація, вокальна техніка, стиль, інтерпретація, саунд.

Вступ. Концептуальний підхід до визначення специфічних завдань у процесі навчання естрадного вокаліста передбачає цілеспрямоване формування ключових аспектів у сфері виконавської майстерності. Системний аналіз під час опанування музичного матеріалу сприяє усуненню низки типових проблем, що виникають у разі неточного відтворення мелодичних, гармонічних і ритмічних компонентів у межах заданого стилю, Крім того,

він підвищує естетичну виразність виконання та суттєво розширює інтерпретаційні можливості студента.

Ритміка як один із фундаментальних компонентів музичної мови набуває особливого значення в контексті естрадного вокального виконавства. Її усвідомлене опанування тісно пов'язане з прикладними аспектами ритмології, безпосередньо впливає на формування яскравого, виразного виконавського образу, а також на повноцінну художню реалізацію вокального твору в умовах сценічної практики. Розуміння ритміки як невід'ємного елемента музичної виразності потребує системного підходу до її вивчення, що, у свою чергу, становить підґрунтя для міцної професійної компетенції. Така база є запорукою як розкриття індивідуального творчого потенціалу вокаліста, так і досягнення високого рівня сценічної переконливості та стилістичної цілісності виконання.

В умовах сучасної виконавської практики розвиток ритмічного мислення є надзвичайно важливим компонентом професійної підготовки. Усвідомлення ритму як системної категорії *ритмології* вимагає від вокаліста не лише опанування низки технічних прийомів, а й глибокого осмислення часової природи музичної тканини та її філософського змісту.

Досвід переконливо свідчить, що робота з ритмоінтонаційною структурою музичного твору є доволі складним завданням. Сучасне теоретико-практичне осмислення цього питання підкреслює його багатогранність, зумовлену складною системою взаємопов'язаних аспектів, які потребують комплексного аналітичного підходу.

На сьогодні стає очевидним, що розглянута проблема має інноваційний характер і пов'язана з низкою методологічних труднощів, зокрема з приватним протистоянням історично сформованим нормам

академічної школи. Це суттєво ускладнює процес інтеграції сучасних підходів у практику естрадного концертанта. Більше того, через відсутність у навчальних закладах необхідної дисципліни з ритмічного виховання широко практикується репродуктивний спосіб індивідуальної передачі викладачами елементів ритміки на маргінальному рівні, що породжує розбіжності у трактуванні одного й того самого матеріалу і не завжди з позитивним результатом. Такий стан речей вимагає перегляду існуючих стратегій та актуалізує потребу у концептуальному переосмисленні змісту й методів професійної підготовки у цій сфері.

Дидактичні дослідження в цьому напрямі свідчать про те, що після цілестпрямованого «програмування» естрадного вокаліста, яке має не меті формування естетичного мислення та опанування основ ритмології й ритмоінтонації у роботі з нотним текстом, спостерігаються стабільно позитивні результати в практичному виконанні вокального матеріалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Звертаючись до напрацювань дослідників, які сформуливали уявлення про багатовекторну природу музичного ритму в його ритмологічному, структурному та педагогічному вимірах, варто виокремити три взаємодоповнювальні аналітичні напрями: музикознавчо-теоретичний, психолого-когнітивний і методико-педагогічний. У межах першого особливу цінність становлять праці Б. Асаф'єва (теорія інтонації), Е. Курта (енергетична природа музичного мислення), В. Холопової (структура, лад, форма), Б. Яворського (ладова теорія) [8], а також аналітичні підходи Г. Конюса, М. Метнера, К. Фішера та К. Фламма [6], які визначили понятійний апарат аналізу ритмічної організації. Ці дослідження здебільшого належать до академічного напрямку музичного мистецтва, формуючи стійку

методологічну платформу для вивчення ритмоформних процесів у класичній композиції.

Психолого-когнітивна лінія, представлена працями Е. Ансерме, М. Гарбузова, К. Хасті [8], висвітлює ритм як динамічний процес музичного сприймання, що пов'язаний із моторикою, психофізіологією та інтерпретацією часових структур. Поетичне розуміння ритму у М. Харлапа підкреслює його зв'язок із виразністю музичної мови, тоді як філософський підхід М. Аркадьєва асоціює ритм із глибинними смислами часового континууму [4].

Методико-педагогічний вимір (В. Брайнін, Е. Гордон, З. Кодай, К. Орф) [7] зосереджується на практиках ритмічного виховання, вокальної аудіації та формуванні музичного слуху, що розширює трактування ритму як навчального явища з потужним тілесно-психологічним підґрунтям.

Системна інтеграція зазначених підходів дає змогу розглядати ритмічну організацію не лише як категорію музичної форми, а й як живу інтонаційну тканину, що відображає взаємодію музичного мислення, фізіології сприймання та педагогічної трансляції виконавських смислів.

Водночас у сучасному музикознавстві спостерігається дефіцит цілісного осмислення ритмічної структури в актуальних вокальних жанрах, особливо в естрадному виконавстві, де метроритмічна організація набуває специфічних, часто інтуїтивно орієнтованих і стилістично зумовлених форм. Це засвідчує потребу в актуалізації наукового інтересу до дослідження ритму в сучасних вокальних практиках поза межами академічної традиції.

Особливо важливо підкреслити, що з появою джазу та його подальшим впливом на всю популярну музику ритм став центральним виразовим елементом, на відміну від

академічної традиції, де він частіше розглядався як похідна від форми чи гармонії. В. Сарджент акцентував принципові відмінності у сприйнятті ритмічних потоків між джазовими та класичними музикантами. За його словами, джазові виконавці володіють загостреним відчуттям синкопованості, що надає їхній грі виразності навіть у повільному темпі. Натомість класичні музиканти, через ортодоксальність академічної школи, у спробах виконувати джаз нерідко здаються малопереконливими [9]. Така позиція не протиставляє виконавські традиції, а навпаки – наголошує на важливості диференційованого мислення виконавця як ключового чинника стилістичної автентичності. Без глибокого ритмологічного осмислення неможлива органічна інтерпретація ані джазу, ані академічної музики, адже ритм – це основа, на якій вибудовується виразність і художня переконливість виконання.

У контексті естрадного вокалу, де домінує метроритмічна ідіоматика, широко застосовуються складні, випереджальні синкопи у формі оффбітів, відчуття свінгу, підтримання груву й стабільної пульсації, що сприймаються через тілесно-кінестетичний досвід. У цьому напрямі досі відсутній цілісний підхід до формування прикладної теорії ритму, здатної охопити специфіку виконавських стратегій і індивідуальної ритмічної свободи. Таким чином, постає нагальна потреба у розробці сучасної ритмологічної концепції, що відображала б принципи часової організації та ритмоінтонації в естрадній вокальній культурі, включаючи її імпровізаційні, перформативні та технологічні особливості.

У колах провідних теоретиків вже тривалий час кулуарно лунають думки про те, що вивчення музичного ритму, засноване лише на рудиментарному поєднанні тривалостей звуків і їхніх співвідношень, є недостатнім для

збагачення нашого уявлення щодо глибшого розуміння ритмоінтонаційної структури в прикладному вимірі сучасної вокальної культури та потребує детального перегляду. В класичних дослідженнях видатних науковців порушується актуальне питання «анатомічного» підходу до вивчення метроритму, факту невідповідності між «шкільними» уявленнями та практичною реальністю, коли теоретична простота й очевидність теорії такту на практиці виявляється ілюзорною.

Процес занурення в теорію ритму має перейти від прямолінійних математичних ідеалізацій, які вбивають живу природу ритму, до усвідомленого розвитку сприйняття його феноменологічних, естетичних, а отже – і творчих уявлень, і стати невід’ємною частиною мислення музиканта. При цьому завжди варто пам’ятати, що в часовому континуумі не існує універсалій, які б ототожнювали звучання музичного ритму з чітко поставленими завданнями точних пропорцій чи з відкриттям невідомих секретів його практичного застосування. Результат значною мірою залежить від дидактичних стратегій викладача, від окремих прийомів і методик навчання практичному ритму, але не все.

Метою дослідження є комплексне вивчення методологічних підходів до ритмічного навчання вокаліста, зокрема – визначення ритміки як одного з ключових чинників у формуванні виконавської майстерності. Особлива увага в роботі приділяється ролі ритму як засобу розвитку музичного мислення, внутрішнього слуху та емоційної виразності.

Результати. Багато нюансів «за замовчуванням» приховані як у культурі стилю, так і в особливостях сприйняття й інтерпретації кожного стилю конкретною особистістю. Це залежить від ерудиції виконавця, його емпатії, якщо врахувати, що практично кожен музичний

стиль є своєрідним «автентичним обличчям» етносу певного народу чи навіть окремої народності – і це докорінно змінює зовнішній естетичний вигляд самого ритмічного виховання. Зрештою, стиль – це сама людина!

Невід’ємною складовою філософії ритмічних компонентів, подібно до «обертонів часу», є ритмоінтонація як чинник естетичного сприйняття ритму. У поєднанні зі звуковим кругозором, психологічними особливостями індивіда та його внутрішнім образом, вона проявляється у виконавській манері, що визначається терміном «саунд» – індивідуальним стилем артиста.

Майбутній вокаліст, перебуваючи на початку навчання й не маючи жодного уявлення про існування музичної форми, одразу стикається з метроритмічною організацією музичного часу та її деталізацією у взаємозв’язку з психомоторним збудженням. Його увага зосереджена на контролі відповідності графічних «нотних картинок» їхньому звучанню, а також на прагненні точно витримувати інтервали між нотами в ітеративному циклі долевого імпульсу. Емоційна та ритмоінтонаційна складова естетики музичної мови на початковому етапі навчання, як правило, відсутня. Мислення студента підпорядковується елементарній моторно-механічній пульсації тактового метра, структурній «схемі» композиції (пісні) та поділу ритмічних груп на рівні часові відрізки.

На цьому етапі не йдеться про передумови до «масштабного» перегляду уявлень про теорію ритму. До будь-якої справи слід підходити поетапно, не перевантажуючи свідомість здобувача надмірною концентрацією інтелектуальних компетенцій, особливо коли початковим орієнтиром у формуванні артиста має бути не поспішність студента у відтворенні, а демонстраційний приклад викладача. Завжди важливо пам’ятати: демонстрація кінцевого результату навчання не повинна

супроводжуватися навіть пробним зануренням у складний інформацію. Поспіх може позбавити нас можливості точного й чутливого введення студента в світ знань – без ілюзій і спотворених тлумачень, спираючись на перший принцип медичної етики: *primum non nocere* – «передусім не зашкодь» [3].

Процес навчання ритміці має бути перманентним, із урахуванням поступового зростання рівня виконавської компетенції майбутнього артиста. На початку творчого шляху зазвичай не в змозі самостійно розібратися навіть у найелементарніших питаннях теорії ритму – через те, що в середовищі викладачів естрадних навчальних закладів опанування цього розділу музичної теорії є вкрай нестійким. У цьому напрямі спостерігається методична невпорядкованість: виконавську підготовку нерідко викладають вузькопрофільні фахівці (хормейстери або культурологи), які керуються виключно академічними засадами і не оперують поняттєвим апаратом сучасної теорії музичного ритму. Детальний аналіз нотної символіки, її естетичних особливостей виразності та зв'язку з «живим» музичним часом (таймінгом) у їхньому розумінні відсутній. Практична частина зводиться до традиційних «стовпів» елементарних ритмічних структур – «простого», «синкопованого», «пунктирного» ритму. У кращому разі все обмежується репродуктивним методом копіювання зразкових композицій зарубіжних виконавців.

Кавер-версії, або ж «переспіви» чужого музичного матеріалу, без опори на фахові знання та практичні виконавські методики, здебільшого постають як епізодичне калькування технічних прийомів першоджерела. Такий підхід не активізує свідомість студента й не запускає аналітичного осмислення ритмологічних механізмів, необхідними для корекції набутого досвіду в контексті індивідуального творчого зростання вокаліста. У таких

випадках навіть найкращі зразки виконання каверів не залишають у свідомості студента пізнавального сліду. Музикознавці В. Бітцан та К. Фламм так описують цей підхід: «Натхнення “зношене” або поношене (іншими), тобто в даному випадку лише імітоване, а насправді відсутнє, і його рівень недостатній для повноцінного художнього результату» [6, с. 6]. Без належної легітимації дисципліни «ритміка» звернення до пізнавальної логіки художньо-естетичного змісту ритму залишається невизначеним і теоретично неосмисленим, зводяться лише до розмитого уявлення про елементарні ритмічні структури.

Дисципліна «ритміка» має розглядатися крізь призму всіх ключових концептуальних аспектів, починаючи від математичної інтерпретації тривалості нот як окремої гілки ритмічного параметра звучання і до глибокого усвідомлення ритму як психологічної (естетичної) категорії, що реалізується через ритмоінтонаційну образність побудови ритмічних фраз. Як зазначав фахівець із музичного ритму С. Макієвський: «Талант визначається не обсягом потенціалу, закладеного в людині, а раціональним підходом до процесу його розвитку» [1, с. 18].

Сучасна естрадна музика, в якій ритм, по суті, відіграє провідну роль і виражає психологічний стан артиста, фактично не відображається в жодній з існуючих систем нотної графіки. Відсутність у навчальних програмах естрадних закладів одного з ключових предметів, пов'язаних із музичною ритмікою, а також фрагментарне розуміння значення теорії ритму породжують спрощені форми пісенної творчості. Це, у свою чергу, призводить до невпевненості у виконавців та поступового формування розмитих і нестійких уявлень про сучасну вокальну культуру.

Гальмування прогресивних ідей авторитетами старшого викладацького покоління, а також табування інноваційних програм адміністративними методистами не сприяє виживанню й становленню цілеспрямованої молоді, відкритої до новаторства й чутливої до західних зразків, не обмежених таким консерватизмом. Молоді співаки намагаються інтуїтивно відтворювати окремі елементи вокального стилю – своєрідні ідіоматичні кліше, що активно використовуються в сучасному естрадному виконавстві. Однак, залишаючись непоміченими у своєму новаторстві та, більше того, зазнаючи критики з боку «конкурсних знавців», вони поступово переходять у категорію штучного виконавця. Така ситуація свідчить про брак належного навчального стимулювання на ранніх етапах підготовки, коли творчі спроби ще не сформованого артиста потребують підтримки, виваженого коригування й заохочення до подальшого розвитку індивідуального стилю.

Зруйнувати усталені стереотипи мислення виявляється надзвичайно складним завданням. Не менш складно сформулювати чіткі орієнтири чи хоча б звернути увагу на те, що значна частина освітнього процесу й досі відбувається у межах застарілих підходів, що не відповідають реаліям сучасного музичного мистецтва. Натомість замість критичного переосмислення ми нерідко витрачаємо час на марні спроби відтворення того, що давно втратило актуальність, уникаючи виходу за межі традиційних уявлень про сутність і функції музики сьогодення. Попри те, що провідні педагоги вже не одне десятиліття наполягають на необхідності розроблення оновлених програм з ритміки та впровадження індивідуалізованого підходу до вивчення ритму як базового джерела музичної креативності, фактична практика здебільшого обмежується деклараціями про «потребу

реформ». Рух до означених цілей практично відсутній: чимало ініціатив залишаються малопереконливими, а окремі проблеми – спотворено представленими в науковому та освітньому дискурсі.

Відоме вислів «всьому свій час» у контексті історіографії вітчизняної вокальної естради виявляється надто залежним від епох соціальних змін: прагнення до необгрунтованих заборон, починаючи з джазової музики й стилю «мерсі-біт» у вигляді гурту «Бітлз», так і не змогло захистити від пуританських засад «класичного погляду» на еволюцію вітчизняного музичного простору. Складається враження, що голос провідних науковців приречений залишитися непочутим у потоці авторитарних рішень [2].

Репресивна музична політика минулого століття щодо нових жанрів (не без участі академічної еліти) суттєво ускладнила наукові дослідження та загальмувала розробку сучасних методик, орієнтованих на розв'язання актуальних педагогічних і художньо-практичних завдань. Навіть сьогодні чимало викладачів із консервативним мисленням продовжують дотримуватися вказівок і заборони, спущених згори, або ж свідомо ігнорують будь-які прояви творчих інновацій. Внаслідок цього музична культура втрачає органічний зв'язок із навчально-методичним процесом виховання майбутнього артиста, який дедалі більше визначається не прогресивними імпульсами розвитку, а випадковими соціальними уявленнями та масовими уподобаннями. Суха мова наукових формулювань вже не здатна в повному обсязі окреслити глибину втрат, спричинених згаяним часом для цілісного формування теоретичної й практичної складових. Саме тому звернення до публіцистичного стилю у викладі наукового матеріалу виглядає не лише виправданим, а й необхідним – як інструмент донесення смислової глибини та гостроти актуальних проблем.

Відгук соціокультурних ціннісних систем залежить не стільки від очікування нових мистецьких продуктів ззовні, скільки від їхнього глибинного зв'язку з органічним розвитком світового творчого процесу. За умов, коли чимало дослідників музичного середовища констатують нестачу належної інформаційної та методичної бази з ритміки в естрадній культурі, говорити про цілісну професійну компетентність вітчизняних артистів у цій сфері наразі передчасно.

На тлі стандартного мислення категоріями емоційної симптоматики як реакції на нібито безневинний пісенний текст, сформувалася ерзац-культура у вигляді «жорстокого романсу» або «російського шансону» з примітивною ритмікою та гранично спрощеною гармонією, що легко сприймається масовим слухачем. Банальна думка малокомпетентного функціонера на кшталт «Чим би дитя не бавилося...» і мовчазна згода інтелігенції «аби не джаз, не говорячи вже про рок» – стали зручним виправданням для уникнення глибокого осмислення культурної ситуації. Замість того, щоб аналізувати феномени сучасної музичної освіти та змін у сприйнятті мистецтва, суспільство обрало шлях вседозволеності та байдужості. Більше того, окремі «співці сентиментального стилю», досягнувши популярності, нерідко адміністрацією престижних вищих навчальних закладах запрошуються на посаду викладачів. Варто наголосити, що причиною цього масового поширення низькопробного музичного продукту став не пересічний слухач, який лише відредагував на запропоноване, а, як слушно вказувала В. Конен, «разом з водою виплеснули і дитину». Сьогодні вже доводиться констатувати, як та сама інтелігенція впродовж ХХ ст., спочатку з обуренням сприймаючи спів Бессі Сміт, Біллі Голідей, гру Дюка Еллінгтона, Томаса Дорсі, Лії Армстронга, а згодом – балади «Бітлз» і рок-музику

інших гуртів, не прагнула зазирнути в майбутнє, не досліджувала нові музичні явища і, врешті решт, наприкінці століття вже сама почала співати «блатні» пісні [2].

Сьогоднішній студент черпає знання не лише в навчальному закладі, а значною мірою у різноманітних музичних тусовках, конкурсах, фестивалях, майстер-класах, джаз-клубах, де він усвідомлено залучений до змагальної діяльності й часто прагне до лідерства. Покинуті на самовдосконалення молоді автодидакти не надають значення постановочним процесам окремих вокальних і ритмічних прийомів, що призводить до фонастенії та різноманітних травм голосового апарату.

Ознайомлення з термінологією, що позначає технічні прийоми, відбувається стихійно та у викривленому вигляді. При неформальному використанні неологізмів – нових довільних назв, що позначають виражальні засоби як особливу ритмічну мову або денотат – втрачається сенс і значення термінів, виникає спотворення суті та доречності їх застосування. Спеціальні терміни фіксують певну дефініцію явища, не суперечать логічному підходу до їх використання в одній сфері з одночасним запереченням інших сфер застосування.

Для визначення сучасних освітніх позицій необхідна розробка нових технологій удосконалення виконавської техніки вокалістів, орієнтованих на специфіку естрадної спеціалізації. Табування інноваційних технологій вивчення теорії ритму естрадного співака, нав'язування невинуватих методів навчання ритміці як «еталону» методики, не підтвердженого практичними результатами, ставить нас у ряд тих, хто чекає на диво від безплідних ідей.

Глибоке й усвідомлене опанування теорії ритму, ритмології, ритмоінтонації (естетики ритму) – це не просто суміжна навичка, а цілісна система сприйняття та аналізу музичного часу, здатна радикально трансформувати

когнітивні процеси, що лежать в основі виконавської діяльності. Знання ритмічної структури музичного твору сприяє не лише технічній впевненості у вокальному виконанні, а й формуванню складнішого рівня музичного мислення [5].

Висновки. Теорія ритму (ритмологія) в освітньому процесі вокаліста виступає не лише як дисципліна, спрямована на формування «точності ритмічної конструкції», а як каталізатор розвитку креативного мислення, необхідного в умовах сучасної музичної практики.

Особливо важливою є ритміка в контексті імпровізації – одного з найважливіших компонентів естрадного й джазового вокалу. Саме ідеоматичне мислення ритмом стає основою, на якій будується індивідуальний стиль артиста, його інтонаційна культура, виразність і саунд. Опанування ритму, його естетичного сприйняття (ритмоінтонації) дозволяє вокалісту не просто точно відтворювати музичні фрази, а й гнучко взаємодіяти з простором музичного часу, створювати унікальні синкоповані структури, варіювати метроритмічними контекстами, що принципово розширює виражальні можливості виконання, робить його індивідуальністю.

Становлення сучасного виконавця є складним, багаторівневим процесом, у якому основою є фундаментальні компоненти художнього, технічного, інтелектуального та емоційного розвитку. Основоположна частина цього процесу полягає у формуванні цілісної виконавської особистості, здатної до осмисленої інтерпретації музичного матеріалу, гнучкої взаємодії з різними стильовими напрямками й стійкого самовизначення в динамічному культурному просторі.

Ключовими аспектами цієї основи є високий рівень професійної підготовки, музично-ритмічна інтуїція,

розвинуте відчуття ритму й форми. Важливою ланкою в становленні артиста є здатність до критичного мислення. Сучасний виконавець – це не лише носій досконалих виконавських навичок, а й мислячий артист, імпровізатор, який володіє усіма художніми можливостями власного голосу. Формування цих якостей вимагає системного підходу в освітній практиці, заснованого на синтезі стильових напрямів, інноваційних методик і національної традиції. Фундаментальним чинником у процесі становлення естрадного вокаліста є не лише опанування виконавської майстерності, а й формування індивідуальної творчої парадигми, що включає світоглядні, естетичні та емоційні компоненти. Саме ці складові забезпечують справжню художню передачу пісенного матеріалу та глибоке емоційне сприйняття виконавцем.

У сучасній музичній освіті одним із ключових завдань є інтеграція ритмології як цілісної системи знань у підготовку естрадних вокалістів. Такий підхід сприяє не лише розвитку технічної вправності, але й формуванню глибокого мистецького розуміння музичного твору, що є основою для творчого самовираження та професійного зростання вокаліста.

Таким чином, впровадження ритмологічного контексту в навчальний процес відкриває нові перспективи для вдосконалення вокальної освіти і підвищення якості виконавської діяльності в жанрі естрадної музики.

Список використаних джерел:

1. Макієвський С. Ритміка для усіх. Школа постановки барабанщика. Київ: Музична Україна, 2005. 102 с.
2. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.

3. Самая Т. Інноваційні підходи професійної музичної освіти у вивченні ритміки. АРТ-платФОРМА. 2023. Вип. 7. Сс. 11-31.
4. Самая Т. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. АРТ-платФОРМА. 2020. Вип. 2. Сс. 366-385.
5. Самая Т., Макієвський С. Ритміка вокаліста. Професійний курс. Київ: 7БЦ, 2021. 60 с.
6. Bitzan W., Flamm C. Medtner N. Music, Aesthetics, and Contexts. Hildesheim: Olms, 2021. 368 p.
7. Johnson B. Carabo-Cone, Dalcroze, Kodály, Orff Schulwerk Methods: An Explanatory Synthesis of Teaching Strategies in Music Education. Update: Applications of Research in Music Education. 2020. v. 38 (2) Pp. 27-35.
8. Rimas J., Rimas Jr, J. Etudes on the Philosophy of Music. Cham: Palgrave Macmillan, Springer Nature Switzerland AG. 2024. 294 p.
9. Sargeant W. Jazz: Hot and Hybrid. New York: Library of Congress, 1975. 310 p.

Tetyana v. SAMAYA,

PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: t.samaya@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-1429-2951

**FUNDAMENTAL FOUNDATIONS OF VARIETY
VOCALIST DEVELOPMENT: THE
RHYTHMOLOGICAL CONTEXT**

Abstract. The article is dedicated to the study of the fundamental principles of the formation of a variety vocalist in the aspect of rhythmology. The purpose of the research is to identify and substantiate the significance of rhythmic as an

organizing component of performance mastery in the process of professional singer training. The object of analysis is rhythm-intonation thinking as the basis for the formation of performance individuality, as well as the specifics of pedagogical approaches in teaching vocalists that meet the modern requirements of musical practice. The methodological foundation of the study includes systemic, phenomenological, cultural, and didactic approaches, which allow for a comprehensive consideration of the problem through the prism of musical rhythmology, performance psychology, and contemporary pedagogy. The article attempts a conceptual understanding of rhythm not only as a technical element but also as a philosophical and aesthetic category that shapes the cognitive and emotional structure of musical thinking. The scientific novelty of the work lies in rethinking the role of rhythm in the structure of vocal education. Attention is drawn to the necessity of integrating rhythmological content into professional training, highlighting the lack of theoretical and methodological developments in this area. The methodological insufficiency of traditional academic approaches that do not take into account the specifics of variety stylistics is revealed, which exacerbates the problem of the absence of a systematic “rhythmics” course in current curricula. The conclusions emphasize that the full development of a vocalist is impossible without the formation of rhythmic thinking and rhythm-intonation culture, which are integral components of interpretative freedom, improvisational skills, and the formation of an individual performance style. Rhythm is considered not only as an instrument of performance accuracy but also as a catalyst for creativity, ensuring the depth of artistic expression. The article proposes a rethinking of established educational approaches and the integration of modern applied rhythmology as a key aspect of the development of a contemporary professional variety vocalist.

Key words: musical art, variety vocal, rhythmology, performance mastery, rhythm-intonation, vocal technique, style, interpretation, sound.

References:

1. Makievskiy, S. (2005). Rytmika dlia usikh. Shkola postanovky barabanshchyka [Rhythmics for Everyone: A Drummer's Training School]. Kyiv: Muzychna Ukraina in Ukrainian].
2. Samaya, T. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: ukrainskyi kontekst [Variety Vocal Art: The Ukrainian Context]. Kyiv: Chetverta khvyliya [in Ukrainian].
3. Samaya, T. (2023). Innovatsiini pidkhody profesiinoi muzychnoi osvity u vyvchenni rytmiky [Innovative Approaches to Professional Music Education in the Study of Rhythmics] ART-platforma. 7, 11-31 [in Ukrainian].
4. Samaya, T. (2020). Osoblyvosti muzychnoho metrorytmu v estradnomu vokalnomu vykonavstvi [Features of Musical Meter-Rhythm in Variety Vocal Performance] ART-platforma. 2, 366-385 [in Ukrainian].
5. Samaya, T., Makievskiy, S. (2021). Ritmika vokalista: profesiyniy kurs [Vocalist's rhythmics: a professional course]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Bitzan, W., Flamm, C. (2021). Medtner, N. Music, Aesthetics, and Contexts. Hildesheim: Olms [in English].
7. Johnson, B. (2020). Carabo-Cone, Dalcroze, Kodály, and Orff Schulwerk Methods: An Explanatory Synthesis of Teaching Strategies in Music Education. Update: Applications of Research in Music Education. 38 (2), 27-35 [in English].
8. Rimas, J., Rimas Jr, J. (2024). Etudes on the Philosophy of Music. Cham: Palgrave Macmillan, Springer Nature Switzerland AG [in English].
9. Sargeant W. (1975) Jazz: Hot and Hybrid. New York: Library of Congress [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.32-49>
УДК 78.071:261.2:2

Олександр Вікторович ЯКОВЛЕВ,
доктор культурології, професор,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: yalikdeveloper@gmail.com,
0000-0002-5881-0861

Тетяна Борисівна БУЛАХ,
кандидат мистецтвознавства, професор,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: t.bulakh@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-6664-5288

Віктор Михайлович ТЕТЕРЯ,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: v.teteria@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-6172-9255

СОЦІО-ОНТОЛОГІЧНІ ІМПЛІКАЦІЇ СУЧАСНИХ WORSHIP-АНСАМБЛІВ У КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ

Анотація У статті проаналізовано соціо-онтологічні імплікації діяльності сучасних Worship-ансамблів (Hillsong, Bethel Music, Elevation Worship) у контексті глобальної трансформації християнського сакрального простору. Феномен сучасної Worship-музики (Contemporary Worship

Music) розглядається як музичний жанр, що поєднує естетику популярної музики, богословські наративи та індустріальні стратегії глобального ринку. Метою дослідження є виявлення того, як worship-ансамблі, будучи медіатизованими операторами сакрального досвіду, впливають на онтологію сакрального в сучасній культурі, як ринкова логіка формує релігійний досвід, а також які наслідки має глобальна естетизація сакрального для локальних духовних традицій. Доведено, що CWM є ключовим елементом глобального соціо-онтологічного зсуву, де засобами музичної виразності відбувається перехід до індивідуалізованих, суб'єктних та естетизованих моделей духовного переживання. Worship-ансамблі функціонують як мультимедійні корпорації, в яких сакральне конвертується в естетичне, підпорядковуючись логіці ефективності та ринкового успіху. Літургія набуває виразних ознак медійного перформансу, де використання передових технологій спрямовані на модулювання емоційного стану та досягнення «аудиторної точності». Серед музичних засобів виразності окреслено, що прагнення до автентичності поклоніння супроводжується стандартизацією музичної мови та універсалізацією богословських змістів. Розглянута комерційна природа CWM, яка трансформує колективний спів у ліцензований продукт. Розглянуто діяльність українських worship-ансамблів як глокального явища у глобалізованому контексті CWM. Виявлено, що в Україні сучасні worship-ансамблі виступають як локальні носії національної музичної культури, які змінюють богословські, естетичні та соціальні моделі сакрального.

Ключові слова: Worship-ансамблі, CWM, естетизація сакрального, індустрія поклоніння, український контекст.

Вступ. Феномен сучасної Worship-музики (сучасної музики богослужінь – Contemporary Worship Music, CWM) та діяльність worship-ансамблів (груп прославлення) становлять одне з динамічних явищ релігійної культури к. ХХ – поч. ХХІ ст. Виходячи за межі суто музичного жанру, CWM функціонує як соціально-комунікативна матриця, що поєднує естетику популярної музики, богословські наративи та індустріальні стратегії глобального ринку. Саме в цьому середовищі формується новий тип сакрального досвіду, заснований не стільки на традиційній літургійній практиці, скільки на емоційній інтенсивності, естетичній досконалості та персональному переживанні трансцендентного. Worship-ансамблі – Hillsong, Bethel Music, Elevation Worship та ін. – не лише визначають сучасний канон євангельського музичного служіння, але й розгортають цілі індустріальні екосистеми, що перетворюють сакральне на трансльований, тиражований і комерційно оптимізований продукт.

У цьому контексті стає очевидним, що дослідження CWM потребує виходу за межі музикознавства в традиційному сенсі: йдеться про феномен, який перебуває на перетині богослов'я, соціології релігії, культурології та медіазнавства. Worship-ансамблі як медіатизовані оператори сакрального досвіду активно беруть участь у глобальному соціо-онтологічному зсуві – переході від колективних і культурно вкорінених форм релігійності до акцента та індивідуалізованих, суб'єктних, екзистенційно орієнтованих та естетизованих моделей духовного переживання. Саме тому аналіз феномену CWM є ключовим для розуміння сучасної логіки аестетизації сакрального – процесу, за якого естетична привабливість, емоційна експресія та брендована духовність поступово заміщують традиційні механізми релігійної комунікації.

У центрі цієї статті – критичний аналіз соціо-онтологічних імплікацій діяльності сучасних worship-ансамблів у контексті глобальної трансформації християнського сакрального простору. Історичний розвиток CWM демонструє перехід від контркультурної музики руху «Jesus People» до цілеспрямованої індустріалізації в межах «Church Growth Movement», де музика стала інструментом залучення та утримання аудиторії. Сучасні worship-ансамблі функціонують як мультимедійні корпорації, в яких сакральне підпорядковується логіці ефективності, впливовості та ринкового успіху. Це підпорядкування породжує фундаментальні соціо-онтологічні наслідки: релігійність дедалі більше постає як індивідуалізований досвід, а літургія — як естетично приваблива, емоційно насичена подія, що має виразні ознаки медійного перформансу.

Проблема полягає в тому, що глобальна аестетизація сакрального, зумовлена діяльністю CWM, уможливорює появу нового парадоксу: прагнення до автентичності поклоніння супроводжується стандартизацією музичної мови, спрощенням богословських змістів і домінуванням індивідуалістичного «я»-нарративу. Унаслідок цього традиційні функції церковної музики – доктринальне проголошення, катехитичність, колективна пам'ять, жалоба (lament) – витісняються естетичними формулами, орієнтованими на повторюваний емоційний ефект. З іншого боку, комерційна природа сучасних worship-пісень, закріплена суворими механізмами авторського права (зокрема через CCLI), трансформує колективний спів у ліцензований продукт, де фінансовий успіх ансамблю парадоксальним чином стає індикатором богословської легітимності та «духовного впливу». Особливої актуальності ця проблема набуває в українському контексті, де глобалізовані моделі CWM вступають у напружений

діалог із традицією православної духовної музики, яка ґрунтується на нумінозності, семантичній глибині та культурно-історичній тяглоті. Постає питання: чи сприяє імпорту естетизованих, комерційно оптимізованих worship-практик ерозії сакральної ідентичності та культурної цілісності українського християнства, чи натомість може стати чинником творчого оновлення і міжконфесійного діалогу.

Отже, дослідження спрямоване на виявлення того, як worship-ансамблі як носії медіатизованої духовності впливають на онтологію сакрального в сучасній культурі, як ринкова логіка формує релігійний досвід, а також які наслідки має глобальна естетизація сакрального для локальних духовних традицій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Академічне дослідження сучасної Worship-музики (CWM) демонструє складний міждисциплінарний характер, адже феномен виникає на перетині музикознавства, соціології релігії та богословської критики.

Українська музикозавиця О. Зосім у статті «Popular Music in Contemporary Church Chants» [6] акцентує на тому, що популярна музика стає легітимною складовою паралітургійного простору, формуючи новий тип сакральної музичності, що ґрунтуючися на популярних стилях набуває у релігійному контексті значення самостійної форми духовного висловлення, що інтегрує сучасні жанрові засоби із сакральною функцією.

У західному сучасному науковому дискурсі зростає інтерес не лише до теологічного змісту або ринкової логіки цього жанру, а й до його ансамблевої культури як середовища формування нової соціо-онтології сакрального. Важливою відправною точкою є концепція декультурації релігії О. Роя, який доводить, що глобалізація від'єднує релігійну практику від конкретних культурних контекстів,

переводячи її у площину індивідуалізованого досвіду [2]. У цьому контексті worship-ансамбль постає не лише виконавським колективом, а своєрідним «підсилювачем» індивідуалізованої духовності: його структура й функції спрямовані на створення емоційно резонансного середовища, де персональне релігійне переживання конструється всередині масового зібрання. Така парадоксальна комбінація – індивідуалізація через колективний перформанс – і визначає соціо-онтологічну специфіку CWM.

Історико-богословські дослідження Л. Рута та Л.Сві Хонга показують, як із рухів «Jesus People» і «Vineyard Fellowship» сформувалася сучасна модель worship-ансамблю [4]. Перехід від літургійної структури до музично-перформативної парадигми, в якій ансамбль відіграє роль медіатора між текстом, звуковим жестом і тілесно-емоційним переживанням, означає становлення нового поля сакральної взаємодії.

Дослідження Редмана, Боулер та Рейган концентруються на взаємодії worship-ансамблів із ринковою логікою [3]. У цьому підході ансамбль постає як «виробничий осередок» глобальної релігійної індустрії: він формує впізнавану звукову ідентичність конкретної церкви, працює в режимі емоційного сервісу та відповідає на очікування сучасного «релігійного споживача». Ансамбль у цій перспективі функціонує одночасно як духовна спільнота та як елемент ринкової стратегії.

Подальші дослідження Т. Йорка показують, що глобальні worship-центри (як-от Hillsong, Elevation чи Bethel) стандартизували ансамблеве звучання до рівня своєрідної «акустичної норми» сучасного християнства [5]. Кодифікація саунд-дизайну, формул аранжування та сценічної енергетики транслює універсальну естетичну модель, яка не лише реплікується локальними церквами по

всьому світу, а й асоціюється з певними богословськими течіями, зокрема теологією процвітання. Таким чином, worship-ансамбль стає агентом глобалізованої естетичної гегемонії, який переносить сакральність у режим стандартизованої емоційної піднесеності.

Узагальнюючи, наявний корпус літератури показує, що worship-ансамбль не є другорядним елементом музичного оформлення богослужіння. Він виступає соціо-онтологічним актором, який формує нові режими сакральної комунікації, транслює глобальні естетичні стандарти, вступає у взаємодію з ринковими механізмами та переозначає суб'єктність віруючого в контексті сучасної культури. Ансамблева культура стає ключем до розуміння ширших релігійно-культурних трансформацій – від індивідуалізованої релігійності до естетизації сакрального та конструкції нової форми християнської соціальності. З цього постає мета дослідження – вивчення соціо-онтологічних та аксіологічних наслідків діяльності сучасних worship-ансамблів у глобальному й українському контекстах.

Результати. Сучасний аналіз феномену CWM вигідно проводити через концепцію «Fashion-Celebrity-Megachurch Industrial Complex», запропоновану Редменом [3]. Він підкреслює, що мода, медійна присутність лідерів та інституційна структура мегацерков формують інтегрований комплекс, який продукує нову форму «Cool Christianity» – релігійної привабливості, орієнтованої на молодь і середній клас. У цій моделі сакральне конвертується в естетичне, а естетичне стає носієм релігійного сенсу, що дозволяє зрозуміти роль worship-ансамблів як агентів глобальної культурної індустрії.

Історія CWM демонструє поступовий телеологічний зсув від місіонерських мотивів до ринково-інституціоналізованих практик. Рух «Jesus People»

1970-х рр. у Каліфорнії застосовував рок- і фолк-музику як місіонерський інструмент, легітимізуючи світські жанри у сакральному контексті. На початку 1980-х рр. рух Vineyard розвинув «теологію інтимності», орієнтуючи worship-пісні на друге особове звернення до Бога, що формувало суб'єктивний, афективно насичений досвід поклоніння. Наприкінці 1980-х рр. «Church Growth Movement» остаточно підпорядкував CWM логіці ринку, перетворивши музичні практики на механізм залучення нових парафіян і збільшення чисельності громад [4, сс. 76-82].

У цьому контексті worship-ансамблі функціонують як індустріальні агенти, що поєднують музичний перформанс, естетику та медійну присутність для консолідації релігійного досвіду. Вони не лише реалізують доктринальні цілі, а й формують соціо-культурні моделі поведінки, де сакральність і комерційна привабливість стають взаємопов'язаними. Результатом є «Cool Christianity» – феномен, у якому музика, концертна форма та естетика служать каналами глобального поширення нових форм релігійності, водночас трансформуючи богословську та культурну традицію [1].

З музикознавчої точки зору феномен Cool Christianity виражається через характерні особливості ансамблевої культури сучасних worship-ансамблів, які формують свою естетику в рамках глобальної мегацерковної індустрії. Наприклад, у пісні «Mighty to Save» від «Hillsong Worship» спостерігаємо чітку дихотомію між мінімалістичним початком із простою гітарною або клавішною фігурацією та кульмінацією, що вибудована через динамічне нарощення – багатоголосий беквокал, синтетичні подушки звучання й ударні, створюють «піднесену текстуру», яка підтримує емоційно-перформативний досвід. У пісні «Forever Reign» (також Hillsong/One Sonic Society) домінує мелодійна

повторюваність, а гармонічна структура залишається стабільною протягом усього твору, що дозволяє слухачам «заглибитися» в просторовий та емоційний стан поклоніння.

Ще один приклад – композиція «Who You Say I Am» (Hillsong): пісня написана у повільному темпі, зі значною простотою гармонії та акцентом на репетитивних фразах, що сприяє легкозапам'ятовуванню і відчуттю «спільного голосу» серед присутніх. Доречним постає навести приклад пісні «With Everything» (Hillsong United), коли під час живих великих богослужінь вокал ансамблю переходить у чистий мелізматичний спів без слів – просте «oh», яке лунає протягом кількох хвилин. Цей музичний прийом підкреслює роль звуку як безтекстового, але глибинного перформансу – він транслює сакральність через тембр, динаміку й акустичне розгортання, а не через вербальний зміст.

Такі музичні стратегії – поєднання мінімалізму, дихотомії інтенсивності, мелодичної й гармонічної повторюваності – відповідають рамці «Fashion-Celebrity-Megachurch Industrial Complex»: ансамблі створюють звук, який супроводжує богослужіння та створює глибоке емоційне переживання – водночас звучить актуально, медійно й виступає як продукт, здатний залучати глобальну аудиторію.

У сучасних мегацерквах акустичний дизайн стає критично важливим елементом богословської та перформативної стратегії. На відміну від традиційної сакральної архітектури, де реверберація та акустика собору створювали відчуття трансцендентного та благоговіння, сучасні worship-простори використовують передові технології, як-от L-ISA Hyperreal sound, для досягнення кришталевої чистоти та концертної якості звучання. Пріоритетом таких просторів є аудиторна точність та

ефективна комунікація повідомлення, що дозволяє лідерам ансамблів і пасторам модулювати емоційний стан присутніх і підтримувати високий рівень емоційної залученості.

Музикознавчо це проявляється у структурі ансамблевого звучання: багатоголосий хор, сольні партії лідера та динамічне нарощення інструментального фону створюють відчуття інтенсивного, але контрольованого емоційного переживання. У цьому контексті акустичний простір та технологія стають інструментом «іманентного» досвіду: богослужіння сприймається як своєрідна театральна програма, де артист і гурт на сцені виконують роль медіаторів сакрального, орієнтуючись на переживання аудиторії, а не на традиційний ритуальний процес.

Паралельно з цим спостерігається комерціалізація worship-музики. Традиційна концепція гімнодії як спільного духовного надбання поступається суворому контролю через інтелектуальну власність. Організація «Christian Copyright Licensing International» (CCLI) монополізує ліцензування понад 150 000 worship-пісень для колективного виконання, забезпечуючи глобальний ринковий контроль. Фінансові показники окремих ансамблів становлять значний прибуток: Hillsong, функціонуючи як благодійна організація, отримувала близько 14 млн доларів на рік від музичної діяльності, звільненої від оподаткування, а «Bethel Music» забезпечує сотні тисяч доларів доходу від продажу роялті-каталогів [1]. Водночас будь-яка публічна трансляція богослужіння (зокрема на платформах на кшталт YouTube) потребує додаткового ліцензування, що фактично перетворює колективний акт поклоніння на комерційний продукт.

З теологічної точки зору комерційний успіх має прямий вплив на легітимацію богословських уявлень. Дані CCLI показують, що вісім із десяти найпопулярніших

пісень походять від церков, пов'язаних з «Bethel Music» та іншими організаціями. Домінування цих композицій у глобальних чартах підкріплює впізнаваність та популярність конкретних церков, а також надає їхнім творцям і організаціям теологічну легітимність, незалежно від суперечності доктринальних положень.

Таким чином, сучасні мегацерковні простори демонструють синтез музикознавчих, технологічних та комерційних стратегій: акустична та ансамблева архітектура, технології високоякісного звуку та ринкова організація worship-музики разом формують нову парадигму сакральності, де духовність, естетика і економіка перебувають у безпосередній взаємодії.

У контексті України глобальні практики мегацерков і їхньої worship-музики набувають додаткової культурної й соціо-онтологічної напруги. З одного боку, тут існує живий корпус сучасної християнської музики (ССМ), який активно розвивають локальні гурти та лідери поклоніння. Наприклад, «Edge Worship» – проєкт, орієнтований на українську церковну музику, – випускає альбоми церковного співу українською мовою, поєднуючи традиції богослужбового співу з сучасною продакшн-естетикою. Крім того, існує національний рух лідерів поклоніння: Rooted in Worship Ukraine проводить конференції та творчі табори для українських worship-лідерів, формуючи середовище, де створюються нові пісні та зміцнюється спільнотна ідентичність.

Музично українські ансамблі worship-досвіду також відзначаються специфічним поєднанням локальної культури та глобальних тенденцій. На платформах, що висвітлюють український ССМ, можна знайти широкий спектр виконавців — від динамічних пісень «D. WORSHIP» до ліричних гімнів, як «Ісусу Слава» В. Короба або «Ти тут» гурту «WORSHIP IN POWER». Таке поєднання створює

музичну архітектуру, яка подібна до глобальних worship-ансамблів: мелодійність, повторювані мотиви, багатоголосий спів, – але при цьому має українську мовну, культурну й духовну специфіку.

З точки зору аналізу, українські практики демонструють цікаву динаміку: хоча мегацерковна модель не завжди домінує в Україні в тому вигляді, як у глобальному контексті, локальні громади активно імплементують естетику та функціональні моделі worship-ансамблів. Компоненти стилю виконання, перформативності та індустріальної організації присутні й на українському ґрунті – через продюсування пісень, конференції, мерч і локальні бренди поклоніння. При цьому виникає конфлікт – культурний і онтологічний – між традиційною духовною спадщиною України (ймовірно пов'язаною з православною музичною традицією, лунким церковним хором, старовинною гімнодією) та новою модельною парадигмою worship-ансамблів. Цей конфлікт не є просто музичним: він ставить під питання, яким чином сакральність формується в українських християнських спільнотах – через досвід концертного поклоніння з усіма його технологічними, медійними й індустріальними характеристиками, або через більш історично консервативні, символічні й культово-ритуальні форми.

Отже, в Україні сучасні worship-ансамблі виступають не лише як агенти глобальної культурної індустрії, але й як локальні носії національної музичної культури, які змінюють богословські, естетичні та соціальні моделі сакрального. Аналіз їхнього звучання, організаційної структури та впливу допомагає виявити, як глобальні практики адаптуються до українського контексту та які наслідки це має для релігійної ідентичності, співу та спільнотності.

Висновки. Проведений критичний аналіз соціо-онтологічних імплікацій діяльності сучасних Worship-ансамблів («Contemporary Worship Music», CWM) демонструє їхню роль як каталізаторів глибокої трансформації у сфері релігійної практики та богослов'я. Феномен CWM свідчить про онтологічний перехід від традиційних, колективних та культурно-літургійних форм поклоніння до індивідуалізованого, суб'єктно-орієнтованого духовного досвіду. Worship-ансамблі, діючи як медіатизовані агенти, перетворюють сакральне на естетично досконалий, емоційно насичений продукт. Ця музична діяльність функціонує не ізольовано, а як складова інтегрованої індустріальної екосистеми («Fashion-Celebrity-Megachurch Industrial Complex»), де успіх підпорядковується ринковій логіці ефективності та комерційній привабливості.

Літургійний простір, внаслідок цього, набуває рис медійного перформансу, де акустичний дизайн і технології використовуються для модулювання емоційного стану аудиторії, зміщуючи акцент від доктринальної глибини до естетики розваг (Entertainment Aesthetic). Комерціалізація виявляється і в теологічних наслідках: колективний спів стає ліцензованим продуктом, контрольованим авторським правом (CCLI), а фінансові досягнення парадоксально сприймаються як індикатор богословської правомірності. Це сприяє домінуванню теології процвітання та підміні доктринальної змістовності емоційною автентичністю – явище, що можна означити як «ідолатрію відчуття». В українському культурному середовищі глобальні моделі CWM створюють напруженість між естетичною інновацією та традиційною духовною спадщиною (яка історично ґрунтується на нумінозності та православному музичному континуумі). Таким чином, Worship-ансамблі виходять за межі ролі музичного супроводу; вони є формуючим

чинником глобалізованої естетичної гегемонії, що активно переозначає ідентичність віруючого та здійснює глибоку трансформацію богословської традиції через призму індустріальних механізмів.

Аналіз соціо-онтологічних імплікацій діяльності Worship-ансамблів відкриває низку перспективних напрямків для міждисциплінарних досліджень у галузі соціології релігії, мистецтвознавства, культурлогії, теології та медіазнавства. Зокрема йдеться про порівняльний медіа-аналіз літургійного контенту, а саме дослідження того, як саме естетичні та технологічні рішення (освітлення, звуковий дизайн, візуальні ефекти, стрімінгові платформи) впливають на когнітивні та емоційні механізми формування сакрального досвіду. Перспективним є детальний аналіз музичної мови CWM: вивчення його гармонічної (переважно пентатонічної), ритмічної та мелодичної шаблонності та її ролі у формуванні колективної пам'яті та емоційної інтенсивності, а також дослідження, як ця простота співвідноситься з необхідністю ліцензування та комерційного тиражування (яке вимагає уніфікації). З виконавської позиції, ключовим є аналіз трансформації ролі музиканта Worship-ансамблю: від анонімного супроводу до медійного «селебриті» та професійного оператора емоцій, що використовує передові технології (наприклад, системи L-ISA або in-ear monitoring) для досягнення ідеальної, гіперреальної аудиторної точності перформансу, що є критичним для забезпечення ринкової привабливості.

Список використаних джерел:

1. Perez A. A., Baker S., Dummer E., Jolicoeur M., Tapper, M. 'Do It Again': Chart-Topping Worship Songs and the Churches Behind Them. *Liturgy*. 2023. Vol. 38, No. 4. Pp. 31-40.

2. Ramos J. R. A Critical Interpretation of Olivier Roy: On Globalization, the Cosmopolitan and Emerging Post-Secular Religiosities. 2018. URL: <https://surl.it/jwwrra>.
3. Redman R. The Great Worship Awakening, Singing a New Song in the Post-Modern Church. San Francisco: Jossey-Bass, 2002. 256 p.
4. Ruth L., Lim, S. H. A History of Contemporary Praise & Worship: Understanding the Ideas That Reshaped the Protestant Church. Grand Rapids: Baker Academic, 2021. 368 p.
5. York T. W. America's Worship Wars. Peabody: Hendrickson, 2003. 138 p.
6. Zosim O. Popular Music in Contemporary Church Chants. Journal of History Culture and Art Research. 2020. Vol. 9. № 2. Pp. 227-235.

Oleksandr V. YAKOVLEV,
Doctor of Cultural Sciences, Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: yalikdeveloper@gmail.com,
0000-0002-5881-0861

Tetiana B. BULAKH,
PhD in Arts, Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: t.bulakh@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-6664-528

Viktor M. TETERIA,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: v.teteria@kubg.edu.ua
ORCID: 0000-0002-6172-9255

SOCIO-ONTOLOGICAL IMPLICATIONS OF CONTEMPORARY WORSHIP ENSEMBLES IN THE CONTEXT OF CULTURAL GLOBALIZATION

Abstract. This article analyzes the socio-ontological implications of contemporary worship ensembles (“Hillsong, Bethel Music”, “Elevation Worship”) within the context of the global transformation of Christian sacred space. The phenomenon of “Contemporary Worship Music” (CWM) is examined as a musical genre that integrates the aesthetics of popular music, theological narratives, and industrial strategies of the global market. The aim of the study is to identify how worship ensembles, functioning as mediatized operators of sacred experience, influence the ontology of the sacred in

contemporary culture, how market logic shapes religious experience, and what consequences the global aestheticization of the sacred has for local spiritual traditions.

The study demonstrates that CWM constitutes a key element of a global socio-ontological shift, wherein musical expressivity facilitates the transition toward individualized, subjective, and aestheticized models of spiritual experience. Worship ensembles operate as multimedia corporations in which the sacred is converted into the aesthetic, subordinated to efficiency and market success. Liturgy acquires the characteristics of a media performance, with advanced technological tools employed to modulate emotional states and achieve “auditory precision”. Among musical means of expression, it is noted that the pursuit of authentic worship is accompanied by the standardization of musical language and the universalization of theological content. The commercial nature of CWM is examined, showing how collective singing is transformed into a licensed product.

The study also considers the activity of Ukrainian worship ensembles as a global phenomenon within the globalized context of CWM. It is revealed that in Ukraine, contemporary worship ensembles function as local carriers of national musical culture, reshaping theological, aesthetic, and social models of the sacred.

Key words: Worship ensembles, CWM, aestheticization of the sacred, worship industry, Ukrainian context.

References:

1. Perez, A. A., Baker, S., Dummer, E., Jolicoeur, M., Tapper, M. (2023). ‘Do It Again’: Chart-Topping Worship Songs and the Churches Behind Them. *Liturgy*. 38 (4), 31-40 [in English].
2. Ramos, J. R. (2018). A Critical Interpretation of Olivier Roy: On Globalization, the Cosmopolitan and Emerging Post-

Secular Religiosities. Available at: <https://surl.lt/jwwrra> [in English].

3. Redman, R. (2002). *The Great Worship Awakening, Singing a New Song in the Post-Modern Church*. San Francisco: Jossey-Bass [in English].

4. Ruth, L., & Lim, S. H. (2021). *A History of Contemporary Praise & Worship: Understanding the Ideas That Reshaped the Protestant Church*. Baker Academic [in English].

5. York, T. W. (2003). *America's Worship Wars*. Peabody: Hendrickson [in English].

6. Zosim, O. (2020). Popular Music in Contemporary Church Chants. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(2), 227-235. [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.50-64>
УДК 7.784; 785.6(045)

Світлана Валеріївна ЗАРЯ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: s.zarya@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-8047-7068

Дмитро Дмитрович БАННОВ,

Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: d.bannov@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0009-0009-7052-2510

ВЗАЄМОДІЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ ТА АРАНЖУВАННЯ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

Анотація. У статті розглядається взаємозв'язок між естрадним вокальним мистецтвом і аранжуванням у контексті сучасного музичного простору. Мета статті - проаналізувати особливості взаємодії естрадного вокального виконання та аранжування як двох взаємозалежних компонентів сучасної музичної творчості, з урахуванням цифрових технологій та змін у музичній індустрії. Аналізуються принципи стилістичної та технічної взаємодії вокалу з інструментальним супроводом, з'ясовується роль аранжування у формуванні звучання вокального твору та його подальший вплив на сприйняття аудиторією. Розглянуто естрадний вокал як повноцінний

інструмент, здатний виконувати головну роль у створенні композиції та новітні технології, цифрові платформи та зміни в музичній індустрії, які трансформують нові підходи до аранжування та вокального виконавства.

На основі аналізу творчості таких артистів, як: Джамала, «ОНУКА», «The Maneken», «Latexfauna» «Billie Eilish», «James Blake», «Björk», «Arca», «Cher» та «Hatsune Miku» простежено тенденції до поєднання «живого вокалу» та електронного звучання, що формують нові естетичні орієнтири популярної музики. Зазначено, що в сучасній практиці естрадний вокал функціонує не лише як носій мелодії, а й як самостійний інструмент із широкими можливостями звукового оформлення – від використання ефектів до використанні синтетичних голосів та віртуальних виконавців. У статті запропоновано типологію сучасних вокальних технік, визначено художню функцію та окреслено перспективи подальшого використання штучного інтелекту (ШІ) у створенні й обробці голосу. Наголошується на важливості комплексного підходу до створення музичного матеріалу, де вокал та аранжування виступають як рівноправні компоненти творчого процесу. Таким чином, дослідження підкреслює, що сучасна взаємодія вокалу та аранжування виходить за межі простого супроводу, стаючи ключовим чинником формування нової музичної естетики та комунікації в епоху цифрових медіа.

Ключові слова: естрадний вокал, сучасне аранжування, вокальні ефекти, цифрові технології, штучний інтелект (ШІ).

Вступ. У сучасному музичному просторі естрадний вокал відіграє ключову роль не лише як засіб художнього вираження, а й як центральний елемент композиції, навколо якого вибудовується все аранжування. Музичне виробництво сьогодення під впливом цифрових технологій

зумовило нові підходи до обробки вокалу, його звучанню та функцій у музичних творах. Кілька десятиліть тому вокал сприймався як центр композиції, але на сьогодні вокал перетворюється на елемент фактури, тепер це інструмент серед інших інструментів. Але замість того, щоб обурюватись, протестувати проти цього зламу законів жанру, сучасна музика, навпаки, відкриває нові можливості, набуває нових сенсів саме в цій втраті ідентичності. І в цьому теж є парадокс, чим менш «людським» звучить голос, тим сильніше він може нас вразити саме через ефект несподіваності. Тому що публіка постійно прагне несподіваності, і шоу-бізнес, як частина сучасного комерційного мистецтва, змушена реагувати на запит аудиторії і шукати нові способи викликати у слухача нові емоції. І хоча на перший погляд це може видатись цинічним, насправді це відкриває глибший підтекст, так як голос стає частиною конструкції, він набуває нової, формотворчої функції в музичному мистецтві. З розвитком цифрових технологій та змін у смаках аудиторії, зростає потреба у переосмисленні традиційних підходів до створення вокального твору. Аранжування сьогодні виконує не лише функцію інструментального супроводу, а й стає повноправним засобом художньої інтерпретації, що формує загальну концепцію звучання всієї композиції. У цьому контексті постає проблема гармонійного поєднання вокального виконання з рішеннями, які вибере аранжувальник, що можуть як посилити, так і спотворити первісний задум виконавця або автора. Незважаючи на актуальність цієї теми, в українській музикознавчій літературі недостатньо уваги приділено комплексному вивченню процесу взаємодії вокалу та аранжування, що й зумовлює необхідність наукового аналізу цієї проблеми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання вокального мистецтва та аранжування є предметом

досліджень українських науковців, які розглядають його з різних ракурсів. Українські дослідники, такі як С. Гіга [2] та В. Тормахова [10], розглядають аранжування як складний творчий процес, аналізуючи його еволюцію, жанрові трансформації та вплив цифрових технологій. А. Пустовойт [7] підходить до аранжування як до творчого проєкту, а Б. Осьмук та І. Скріль [4] висвітлюють роль штучного інтелекту в музиці, що відкриває нові перспективи для аранжувальників. Попри ці цінні напрацювання, що стосуються окремих аспектів, системне дослідження взаємодії вокалу й аранжування в сучасному музичному просторі все ще залишається нерозкритим. Це створює потребу в подальшому вивченні цієї теми для формування цілісної наукової джерельної бази.

Результати. У сучасному музичному просторі естрадний вокал та аранжування виступають як елементи, що разом формують цілісне художнє враження від твору. Як стверджує А. Пустовойт, «аранжування – художньо-творчий процес, який у першу чергу ставить бачення композитора (автора) твору, а потім вже власний варіант інтерпретації» [7]. У минулі десятиліття вокал переважно трактувався як інструментальний супровід, як фоновий компонент, натомість у сучасних музичних практиках аранжування часто відіграє рівнозначну або навіть домінуючу роль у створенні звукового образу. Одним із ключових факторів, що вплинув на зміну характеру цієї взаємодії, є розвиток цифрових технологій. Завдяки програмам для звукозапису, «секвенсорам» («електронний пристрій, який, маючи великі сервісні можливості до 8 звукових доріжок (треків) із монітором, дозволяє програмувати автоматичне відтворення фрагментів музичних творів» [9], віртуальним інструментам та різним «плагінам» (бібліотека різноманітних звуків), з'явилась можливість максимально точно адаптувати

інструментальний супровід під тембр, динаміку, ритміку й емоційну виразність вокаліста. Це привело до того, що аранжування стало не просто технічним оформленням композиції, а індивідуальним мистецьким висловлюванням, здатним як підсилити, так і трансформувати сприйняття вокалу. Сучасна естрадна поп-музика демонструє численні приклади, де звучання голосу прямо залежить від рішень аранжувальника, а саме, використання електронних мінімалістичних структур, живих інструментів або «семплів» («відрізок аудіо-інформації, вирізаний або записаний з якого-небудь існуючого джерела») [8], змінює не лише стиль, а й драматургію твору. Аранжування визначає простір для вокального самовираження, задає темброву палітру, динамічний контраст, формує драматургічні кульмінації. Особливої актуальності ця взаємодія набуває в контексті «live-виконання», де баланс між вокалістом та аранжуванням має враховувати як технічні можливості апаратури, так і емоційні очікування слухача. Не менш важливою є й співпраця між естрадним вокалістом та аранжувальником на етапі створення музики, це процес від спільного бачення стилістики до узгодження інтерпретаційних деталей. Приклади тісної взаємодії естрадного вокалу та аранжування може надати творчість деяких українських та світових виконавців, де результат значною мірою залежить саме від глибокого продюсерського та аранжувального підходу. Наведемо декілька прикладів.

Наприклад, Джамала (Сусана Джамаладінова) у своїх композиціях поєднує потужну академічну та естрадну вокальну манеру з сучасними електронними та оркестровими аранжуваннями. У пісні «1944» структура твору побудована так, щоб підкреслити контраст між етнічними елементами й сучасною драматургією, перехід від мелізматичного інтонування до електронного підкладу

створює емоційний ефект глибокого внутрішнього зламу, де вокал та аранжування працюють як єдиний інструмент.

Не можливо не звернути увагу на українську сучасну та стильну виконавицю «ОНУКА» (Ната Жижченко), яка показує, що вокал виконує функцію не тільки носія тексту, а й тембрового елемента в електронному аранжуванні. Тут голос часто обробляється такими ефектами, як «реверберація» («це поширений часовий ефект, який використовується для імітації звучання звукових хвиль») [1], його подача співвідноситься з концептуальним звуковим середовищем, створеним синтезаторами та живими інструментами. «Альбом «ОНУКА» наповнений традиційними українськими звуковими мотивами, які виконуються на сопілці, бандурі та трембіті. Все це вдало поєднується з електронним аранжуванням, до створення якого доклав руку Євген Філатов (з гурту «The Maneken») – чоловік солістки «ОНУКА» та саунд-продюсер гурту» [11].

Серед українських гуртів «The Maneken» або «Latexfauna» демонструють приклади сучасного продюсування, де голос інтегрується у структуру треку як рівноправний текстурний елемент, де тембр, ритміка та артикуляція вокаліста диктують свої рішення для аранжувальника від ритм-секції до синтезаторних шарів.

У світовому контексті «Billie Eilish» це приклад артиста, де вокал існує майже як інструмент чітко продуманого аранжування. Її шепітний вокал у піснях як «When the Party's Over» або «Everything I Wanted» ефективно поєднується з мінімалістичним інструментальним середовищем, створюючи глибоку емоційну атмосферу [3].

Згадаємо треки «James Blake» та «Billie Eilish» тут голос рідко звучить так, як ми чекаємо. Він не живе у звичних формах, він то навмисне сухий і перекомпресований, то зібраний у кілька шарів, які

шепочуть у різних частотах. Наприклад, коли вокаліст записує кілька дублів з різною звуковисотністю, а потім розкладає їх у поліфонічну структуру, яка звучить, як синтезатор, в цей момент вже всі забувають, що насправді це все ще людський голос. Це, власне, і є головний парадокс, чим більше вокал імітує інструменти, тим яскравіше відчувається його тілесність. Ми впізнаємо у ньому всі ті унікальні перехідні процеси, які притаманні саме людському голосу, і саме тому він настільки гнучкий, бо він завжди балансує між музичним і тілесним, між живим і обробленим.

У деяких експериментальних проєктах як «Vjörk» та «Arca» голос взагалі стає основою аранжування композиції. Оброблений вокал може створювати і ритм, і гармонію одночасно. Один «семпл», закомпресований і розтягнутий, виконує функцію басу, інший дає ритм-секцію і весь спектр голосів – це не набір інструментів, а лише фрагменти голосу однієї людини, і це звучить абсолютно абсурдно, бо ламаються класичні принципи побудови аранжування, і це викликає нові, незвичні емоції у слухача.

Ще один принцип використання вокалу як інструменту, коли він стає не активним, а пасивним учасником аранжування. Тобто коли його не чути на передньому плані, але він присутній на фоні, у просторі музичного полотна, у текстурі. Це так, наче хтось співає за стіною, у сусідній кімнаті. Наче голос дихає десь у просторі поруч, але його не видно. І навіть коли його обрізано фільтрами, оброблено «реверберацією» або розтягнуто на півхвилини обробкою, він все ще виконує функцію присутності. Сучасний вокал – це інструмент, який здатен бути всім, ритмом, гармонією, фактурою, атмосферою – чим завгодно. Можна взяти будь-який вокальний «семпл», обробити його «компресором» (вирівнювання гучності сигналу), змістити по панорамі і він вже є не голосом, а

простором. Особливо цікаво це працює у треках, де не використовуються традиційні інструменти. Тільки фрагменти джерелом яких є голос. І це вже не є пісня в класичному сенсі. Це вже новий вимір, новий, щойно створений світ, нова акустична картина, яка живе за своїми, нікому не відомими, правилами й законами. Слухаючи це, починаєш відчувати, що знаходишся не всередині композиції, а в якійсь незвичній, невідомій кімнаті, в якій усе зроблено зі звуку людського голосу. Якщо раніше вокал існував виключно в межах людського тіла, то з появою гучномовних, а згодом і цифрових технологій він вийшов із цієї оболонки далеко за межі резонаторів людського тіла. Уже немає чіткої межі між тим, що «виконано голосом», і тим, що «створено на основі голосу». Іноді взагалі не зрозуміла історія першоджерела – чи був це спів, чи просто оброблений шум дихання. «Auto-Tune» став першим масовим зрушенням. Бо навіть крізь «Autotune», навіть у цілком синтетичних фрагментах голос залишається впізнаваний, ми відчуваємо у ньому людину. «Автотюн (Auto-Tune)» – аудіопроцесор, представлений у 1997 р. американською компанією «Antares Audio Technologies» [5]. Спочатку як інструмент корекції вокальної інтонації, але потім як художній прийом. Після славнозвісної «Believe» американської співачки «Cher» усе змінилося. Ми почали слухати не голос, а його цифрове дзеркало. Це виглядало ніби знайомий портрет, але намальований іншою рукою. Сьогодні ж «Auto-Tune» вже не є єдиним інструментом у цьому русі. «Melodyne» та «RePitch», де можна буквально «перемалювати» голос за бажанням, змінити дрібне вібрато на широке, або перебудувати вокальні форманти, або навіть повністю змінити мелодію, і що вражає – це буде звучати переконливо. Є також «вокодери», які надають голосу структуру синтезатора. «Вокодер» – «це електронний

пристрій з ефектом, коли звук якого-небудь інструмента обробляється звуком людського голосу, набуваючи деяких його характерних особливостей; цей ефект часто використовується в джазі, рок- і поп-музиці» [6].

Коли створюєш гармонії за допомогою «вокодера», ти створюєш голос, який не існував у реальності. Ще один важливий аспект у створенні аранжування – це штучний інтелект. Ця галузь тільки починає розвиватись, але вже можна впевнено стверджувати, що її вплив буде колосальним та трансформує весь наш світогляд, і мистецтво в тому числі. Вже зараз існують моделі, які здатні створити повноцінний штучний голос, проаналізувавши його всього лише з невеликого фрагменту реального голосу. Це спосіб дати голосу нове життя, або навіть створити голос, якого ніколи не було. Завдяки цим програмам т. зв. «вокального ефекту» естрадні виконавці дозволяють досягти ідеальної інтонації, створюючи нові звукові ефекти, які стали важливою частиною поп-культури. Використання цих технологій стало не лише технічним рішенням, а й частиною музичного стилю. Але навіть попри технологічні досягнення справжній естрадний виконавець повинен мати високий рівень вокальної майстерності. Вокал залишається важливим інструментом передачі емоцій та атмосферності пісень, і хоча технічна підтримка може зробити процес запису простішим, майстерність виконавця не втрачає актуальності. Як стверджує С. Гіга, «в умовах постійної модернізації комп'ютерних програм, призначених для створення музики, грані між різними музичними редакторами стираються завдяки додаванню нових функцій і нарощуванню можливостей цих програм» [2].

Інтеграція штучного інтелекту (ШІ) у сучасне музичне виробництво відкрила нові горизонти у взаємодії вокалу й аранжування. Завдяки алгоритмам машинного навчання, нейромережам та генеративним моделям

композитори, продюсери й навіть самі виконавці отримали змогу значно розширити свої творчі можливості. У сфері аранжування ШІ використовується для: автоматичної побудови гармонічного супроводу на основі вокальної мелодії, генерації аранжуванню у заданому стилі, адаптації аранжування до емоційного забарвлення голосу, аналізу ритміки та темпу для створення динамічної структури твору.

Б. Осьмук та І. Скріль стверджували, що «у світі, де технології стають все більш важливими для нашого повсякденного життя, важливість розуміння того, як ШІ може вплинути на творчість, безсумнівно, є важливим. Наприклад, музика, що генерується за допомогою ШІ, може вплинути на роль музикантів та композиторів» [4].

Є щось глибоко тривожне й водночас захопливе в тому, що голос, який ми чуємо, може більше не належати жодній живій істоті. Тому, що цей голос тепер створюється з нічого. Він ніколи не був заспіваний у мікрофон чи записаний на студії звукозапису. Він не має легенів, зв'язок та емоцій, але звучить переконливіше за багатьох реальних людей, які співають і ми починаємо довіряти цьому голосу. Ми навіть не ставимо собі запитання: а хто це? Ми питаємо – як це зроблено? У 2018 р. японська віртуальна співачка «Hatsune Miku» зібрала стадіон. Вона не існує, у неї немає тіла, немає біографії, немає фізичного мікрофона, у який вона співає. Її вокал – це набір алгоритмів, які за допомогою синтезу мовлення й анімації створили віртуальний образ артиста, це така проєкція, але тисячі людей співали разом із нею пісні, які не створила жодна людина від початку до кінця, і ніхто не вбачав у цьому обману [12]. Це вже не технологія, це нова форма колективної віри, якщо щось звучить щиро – аудиторії байдуже, хто це чи взагалі що це. Усе більше з'являється прикладів голосів, які не мають матеріального походження. Ми не можемо сказати, хто їх

виконує. Бо ніхто їх насправді не виконує. Тобто штучний голос не витісняє людину – він навпаки підсвічує межу між синтетичною одноманітністю та людською не ідеальністю, яка завжди буде цікавою, бо ніколи не повторюється. Творити композиції за участі голосів, яким не потрібні гонорари, особливі умови контракту, складний і дорогий студійний або концертний райдер, тощо.

Висновки. Взаємодія естрадного вокалу та аранжування в сучасному музичному просторі є ключовим чинником у формуванні художньої цілісності сучасного музичного твору. Вокальне мистецтво в умовах розвитку цифрових технологій втрачає свою індивідуальність і дедалі тісніше переплітається з різними підходами сучасного аранжування, що визначають стилістику, атмосферу, темброве й ритмічне оформлення композиції. Аранжування перестає бути суто технічним етапом, воно набуває ролі співавтора, здатного змінити емоційний контекст вокального виконання, посилити драматургію або запропонувати нове прочитання музичного матеріалу. Це зумовлює потребу у формуванні нової культури співпраці між вокалістами та аранжувальниками. Окрему увагу заслуговує роль штучного інтелекту (ШІ) як сучасного інструменту в роботі з вокалом та аранжуванням. Його використання дозволяє оптимізувати творчі процеси, однак водночас вимагає критичного осмислення естетичних і етичних аспектів такої взаємодії. Таким чином, подальші дослідження мають бути спрямовані на розробку рекомендацій щодо гармонійного поєднання вокалу й аранжування із збереженням індивідуальності виконавця а також формування етико-правової бази для регулювання використання ШІ для захисту інтелектуальної власності та забезпечення автентичності музичного контенту.

Список використаних джерел:

1. Бруноттс К. Реверберація на вокалі: Коли і як його використовувати? URL: <https://surl.lt/bgolvw>.
2. Гіга С. Мистецтво аранжування в аспекті стильової еволюції української естрадно-вокальної творчості. URL: <https://surl.li/gkfgix>.
3. Огляди музичних альбомів та пісень. Біллі Айліш і її everything і wanted: історія про вразливість і силу. URL: <https://surl.li/mnmjrx>.
4. Осьмук Б., Скріль І. Штучний інтелект і творчість: роль штучного інтелекту в генерації музики, мистецтва та літератури. URL: <https://surl.lt/lszupo>.
5. Програми для автотюна. URL: <https://surl.li/kljpfw>.
6. Портал української мови та культури. Вокодер. URL: <https://surl.lu/gwnzvs>.
7. Пустовойт А. Аранжування музичних творів як творчий процес. URL: <https://surl.lt/mccbkbq>.
8. Семпл. URL: <https://surl.li/yfopaf>.
9. Секвенсор. URL: <https://surl.lu/wfphle>.
10. Тормахова В. Специфіка гармонічного мислення в аранжуваннях естрадних вокальних ансамблів а капела. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 75. Т. 3. Сс. 45-50.
11. Українська культура – у стадії Ренесансу. ONUKA. URL: <https://surli.cc/xyaewk>.
12. Black D. Virtual Idols and the New Aesthetics of Pop. Tokyo Journal of Digital Performance. 2020. V. 18 (2). Pp. 41-57. URL: <https://surl.li/ttxovc>.

Svitlana V. ZARIA,

PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: s.zarya@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-8047-7068

Dmytro D. BANNOV,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: d.bannov@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0009-0009-7052-2510

INTERACTION BETWEEN POP VOCAL AND ARRANGEMENT IN THE MODERN MUSIC SPACE

Abstract. The article examines the relationship between pop vocal art and arrangement in the context of the contemporary music scene. The purpose of the article is to analyze the interaction between pop vocal performance and arrangement as two interdependent components of contemporary music, taking into account digital technologies and changes in the music industry. The principles of stylistic and technical interaction between vocals and instrumental accompaniment are analyzed, and the role of arrangement in shaping the sound of a vocal work and its subsequent impact on audience perception is explored. Pop vocals are considered as a full-fledged instrument capable of playing a leading role in the creation of a composition, and the latest technologies, digital platforms, and changes in the music industry that are transforming new approaches to arrangement and vocal performance are examined. Based on an analysis of the work of artists such as Jamala, “ONUKA”, “The Maneken”, “Latexfauna”, “Billie Eilish”, “James Blake”, “Björk”, “Arca”,

“Cher”, and “Hatsune Miku”, trends toward combining “live vocals” and electronic sounds are observed, forming new aesthetic benchmarks for popular music. It is noted that in modern practice, pop vocals function not only as a carrier of melody, but also as an independent instrument with wide possibilities for sound design – from the use of effects to the use of synthetic voices and virtual performers. The article proposes a typology of modern vocal techniques, defines the artistic function, and outlines the prospects for the further use of artificial intelligence AI in voice creation and processing. The importance of a comprehensive approach to the creation of musical material is emphasized, where vocals and arrangements act as equal components of the creative process. Thus, the study emphasizes that the modern interaction between vocals and arrangements goes beyond simple accompaniment, becoming a key factor in the formation of a new musical aesthetic and communication in the era of digital media.

Key words: pop vocals, modern arrangement, vocal effects, digital technologies, artificial intelligence AI.

References:

1. Brunotts, K. (2025). Reverberatsiia na vokali: Koly i yak yoho vykorystovuvaty? [Reverb on vocals: When and how to use it]. Available at: <https://surl.lt/bgolyw> [in Ukrainian].
2. Higa, S. (2025). Mystetstvo aranzhuvannia v aspekti stylovoi evoliutsii ukrainskoi estradno-vokalnoi tvorchosti. [The art of arranging in the context of stylistic evolution of Ukrainian pop-vocal creativity]. Available at: <https://surl.li/gkfgix> [in Ukrainian].
3. Ohliady muzychnykh albomiv ta pisen. Billi Ailish i yii “everything i wanted”: Istoriiia pro vrazlyvist i sylu. (2025). [Music album and song reviews. Billie Eilish and her everything i wanted”: A story of vulnerability and strength]. Available at: <https://surl.li/mnmjrx> [in Ukrainian].

4. Osmuk, B., & Skril, I. (2025). Shtuchnyi intelekt i tvorchist: Rol shtuchoho intelektu v heneratsii muzyky, mystetstva ta literatury [Artificial intelligence and creativity: The role of AI in generating music, art, and literature]. Available at: <https://surl.li/dzhweu> [in Ukrainian].
5. Prohramy dlia avtotiuna (2025). [Auto-tune software]. Available at: <https://surl.li/kljpfw> [in Ukrainian].
6. Portal Ukrainskoi movy ta kultury. Vokoder (2025). [Ukrainian Language and Culture Portal. Vocoder]. Available at: <https://surl.lu/gwnzvs> [in Ukrainian].
7. Pustovoit, A. (2025). Aranzhuvannia muzychnykh tvoriv yak tvorchi protses [Arranging musical works as a creative process]. Available at: <https://surl.lu/gwnzvs> [in Ukrainian].
8. Sempl. (2025). [Sample]. Available at: <https://surl.li/yfopaf> [in Ukrainian].
9. Sekvensor. (2025). [Sequencer]. Available at: <https://surl.lu/wfphle> [in Ukrainian].
10. Tormakhova, V. (2024). Spetsyfika harmonichnoho myslennia v aranzhuvanniakh estradnykh vokalnykh ansambliv a kapela. [The specifics of harmonic thinking in arrangements of pop vocal a cappella ensembles]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 75, 3, 45-50 [in Ukrainian].
11. Ukrainska kultura – u stadii Renesansu. ONUKA (2025) [Ukrainian culture in the stage of Renaissance. ONUKA]. Available at: <https://surli.cc/xyaewk> [in Ukrainian].
12. Black, D. (2020). Virtual idols and the new aesthetics of pop. Tokyo Journal of Digital Performance. 18 (2), 41-57 Available at: <https://surl.li/smwdhk> [in America].

Юлія Миколаївна ПАЛЬЦЕВИЧ,

кандидат мистецтвознавства,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: y.paltsevich@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-1377-2440

**ВИКОРИСТАННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ В
ІГРОВОМУ КІНО (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ
«НАДНОВИЙ ЗАПОВІТ» ЖАКО ВАН ДОРМЕЛЯ)**

Анотація. У статті досліджується використання цитат із музичної класики у кіномузиці. Дана проблематика порушувалася у роботах О. Бут, С. Леонтьєва, З. Лісси, L. Alvim, D. Greig. Пропоноване дослідження розглядає використання музики бароко в ігровому кіно на прикладі фільму «Надновий заповіт» бельгійського режисера Ж. ван Дормеля. Мета статті – з’ясувати роль обраних режисером музичних фрагментів у семантичному наповненні фільму, характеристиці дійових осіб. Методологія спирається на аналіз аудіовізуального ряду стрічки, понятійна база – на терміни і поняття, сформульовані в роботах українських та зарубіжних вчених. У «Надновому заповіті» цитати виявляють поєднання дієстетичної та недієстетичної музики, скеровуються структурою оповіді, виступають складовою портретів нових апостолів. У більшості випадків програмна назва музичного фрагменту чи ключові слова тексту (якщо це вокальний твір) резонують із емоціями героя/героїні, з обставинами, в яких він/вона перебуває, або ж чинником, що має змінити поточний стан речей. Музичні цитати з

творів Г. Аллегрі, Г.Ф. Генделя, Г. Перселла, Ж.Ф. Рамо, А. Скарлатті виразно відокремлені у «Надновому заповіті» від авторського оригінального саундтреку А. П'єрле за рахунок стильового контрасту, демонструють різні функції: ілюстративну, характеристики дійової особи, авторського коментаря, символічну. Використання «Lascia ch'io pianga» Г.Ф. Генделя створює додаткові інтертекстуальні зв'язки з «Фарінеллі: кастрат» Ж. Корбіо та «Антихристом» Л. фон Трієра через присутній у них спільний мотив травми, втрати та їх оплакування, переживання. Ще один спосіб відокремлення цитати – повідомлення слухачеві/глядачеві її назви. Таке маркування свідчить про бажання режисера відкрити цитату, цим самим підштовхнути реципієнта до активного смислотворчого сприйняття, або ж, у випадку відсутності такого маркування, залишити цитований матеріал у фоновому режимі.

Ключові слова: музика в кінематографі, музична цитата, бароко, фільм «Надновий заповіт», дієгетична та недієгетична музика.

Вступ. Використання творів музичної класики у художніх кінострічках є давньою і поширеною практикою. Йдеться не лише про історичні фільми чи байопіки, де музика є частиною зумовленого соціокультурними реаліями звукового простору епохи або ж життя окремих історичних постатей (в тому числі й композиторів), а й про стрічки інших жанрів, у яких цитати з музичної класики виконують найрізноманітніші функції. Особливо часто режисери почали залучати подібний матеріал у період після Другої Світової війни, що було пов'язано, зокрема, з активізацією історичної свідомості після років потрясінь та суспільних катаклізмів: зростав інтерес до музики минулого, відкривалися імена і твори композиторів XVII-

XVIII ст., що включалася до репертуару тодішніх виконавців і виходили у записах на грамплатівках.

Кінопродукція останнього десятиліття демонструє помітно більшу у порівнянні з попереднім періодом різноманітність музичного цитатного матеріалу (жанри, постаті композиторів, зокрема, барокової музики). Так, Л. Алвім пов'язує це з розвитком різноманітних онлайн-платформ та музичних бібліотек, а також впливом інтернет-алгоритмів на пошук і відбір музичного матеріалу [6]. Втім, видається, що алгоритми можуть слугувати не більше ніж інструментом, що скеровує пошук. Натомість саме режисерська ідея щодо використання тієї чи іншої музичної цитати визначає її функцію та унікальність тлумачення в художній структурі цілого. Крім того, окремого розгляду потребує проблема музичної цитати загалом і в кінотворі зокрема – її ознаки, комунікативні та смислотворчі властивості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідження кіномузики, має тривалу історію, і дотепер залишаючись в полі уваги українських і зарубіжних музикознавців та кінознавців. Дослідницький інтерес підтримується прагненням осмислити і систематизувати досвід минулого, вивчити внесок у галузь представників окремих національних культур, систематизувати способи використання музики у кінофільмах. Його стимулює і поява стрічок, що демонструють оригінальні акценти в уже апробованих підходах і прийомах.

Серед робіт українських авторів слід відзначити дисертаційні дослідження О. Бут «Звук як компонент образної структури фільму» [1], А. Кузьменко «Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття» [2], С. Леонтєва «Композиторські технології у музичній практиці в американському ігровому кіно» [3]. У розділах, що вибудовують теоретичні засади

згаданих робіт, дослідники апелюють до праць С. Ейзенштейна, М. Еванса, З. Лісса, М. Шіона та ін., торкаючись таких важливих для аналізу кіномузики понять і питань, як аудіовізуальний контрапункт (паралельний і зворотній), функціонування музики в системі кінообразу, форми взаємодії внутрішньокадрової та закадрової (або за термінологією американського кінематографа – дієгетичної та недієгетичної) музики. Якщо йдеться про дієгетичну, то «у більшості випадків джерело музики показане на екрані (герой, який виконує музичний твір на інструменті чи співає пісню; звучання музики відтворює певний предмет та ін.) [2, с. 35]. Недієгетична музика сприймається виключно глядачем, оскільки звучить за кадром і може «виконувати ілюстративну функцію та супроводжувати рух кадрів; вона може виступати як суб'єктивний коментар автора та мати свою власну драматургію» [2, с. 36]. Сергій Леонт'єв пише також про випадки взаємопереходів одного виду в інший і навіть їх одночасне використання [3, сс. 83-84].

У згаданих дослідженнях питання використання музичної класики (без виокремлення музики певних історико-стильових епох) піднімається побіжно, оскільки не є предметом дослідження. Наводячи приклади застосування класичної музики в режисурі ігрового кінематографа, С. Леонт'єв робить висновок, що така музика потрібна режисерам для додаткового смислового навантаження та вирішення художніх завдань [3, сс. 83-84].

Сутність використання у фільмах «уривків творів, відомих нам як автономні», окреслює у своїй класичній праці «Естетика кіномузики» польська музикознавиця З. Лісса: «Вдаючись до такого цитування композитор і режисер мають подбати про те, щоб глядач їх упізнав. Цитата, незалежно від змісту сцени, де вона застосована, вносить емоційні та смислові асоціації, а отже додає до кінокадру щось своє, говорить <...> сама за себе. Послання

обидвох змістів, музичного та кінематографічного, надає дещо нового епізоду в цілому» [9, с. 357].

На проблемі упізнаваності цитати суголосно з З. Ліссою, але у застосуванні до цитати в музичному творі, наголошує Б. Сюта: «непрочитана і неідентифікована цитата не сприймається як інтегрування іншого тексту, контексту, паратексту і не бере участі у творенні інтертексту» [5, с. 76]. Б. Сюта також виокремлює такі важливі для розуміння функції цитати параметри, як «масштаб цитованого, точність відтворення, відкривання чи приховування джерел цитування, мета і модальність впроваджуваних текстів [4, с. 143]. У випадку з включенням музичних цитат у кінострічку ці параметри, на нашу думку, стають маркером режисерських інтенцій, а саме бажання відкрити цитату і дати поштовх до побудови можливих інтертекстуальних зв'язків, або ж залишити її у фоновому режимі.

Використанню власне барокової музики присвячена книга Д. Грейга «Барокова музика у повоєнному кіно. Виконавська практика та музичний стиль» [7]. Автор досліджує взаємозв'язок між розвитком виконавської практики в галузі старовинної музики, трендами у зацікавленні окремими композиторами й жанрами барокової музики, поширенням історично інформованого виконавства («Historically Informed Performance»), та присутністю музики бароко в ігрових фільмах, зокрема у байопіках. Звернемо увагу на те, як розмежовуються поняття оригінального саундтреку (тобто музики, написаної певним композитором для фільму) та вже написаної, попередньо існуючої (pre-existing music) музики, що власне і становить джерельний матеріал для цитування. Окремо автор піднімає питання про переосмислення барокового репертуару у пастішах і пародіях.

Л. Алвім у статті «Попередньо існуюча класична музика у французькому авторському кіно 2010-х рр.: переважання бароко і процес вибору у цифровому світі» фокусує увагу на використанні музичної класики (серед якої – музика класицизму, романтизму і власне бароко) у фільмах, що представлялися на Канському кінофестивалі зазначеного періоду [6]. Узагальнюючи спостереження інших дослідників, авторка пише про значне урізноманітнення музики, що обирається для ігрового кіно, у порівнянні, наприклад, із «Французькою новою хвилею» 1950-60-х рр. Л. Алвім пов'язує це зі зменшенням у бюджеті фільмів частки, що виділяється на музичне оформлення, і розширенням каталогів музичних онлайн-бібліотек. Дослідниця констатує фактор впливу алгоритмічних рекомендацій в мережі інтернет на вибір режисерами музики для фільмів: «що найбільше шукають, те найбільше рекомендується». Увагу авторки привертають численні використання концертів «Чотири пори року» А. Вівальді. Як один із прикладів Л. Алвім наводить не доречно, на її думку, використання цих концертів, написаних у 1723 р., у фільмі, дія якого відбувається наприкінці XVIII ст. Режисерка С. Ск'ямма аргументувала свій вибір бажанням мати у своєму фільмі музику, яку би всі знали, яка би була хітом. Тож Л. Алвім робить висновок, що «музичний смак та індивідуальний вибір навряд чи відірвані від колективності, обумовленої чи то масовізацією культурної індустрії, чи то сучасним алгоритмічним світом, в якому поширеність деяких хітів, таких як «Пори року» А. Вівальді, продовжує мати місце, навіть якщо алгоритми можуть також пропонувати користувачам новинки» [6, с. 8]. Втім, у цій же статті згадуються приклади використання барокової музики, які несуть у фільмах суттєве драматургічне навантаження, що є, на нашу думку, свідченням значної, але не визначальної ролі інтернет-алгоритмів.

З огляду на окреслене проблемне коло цікавим прикладом використання барокової музики в ігровому кіно є стрічка бельгійського режисера Ж. ван Дормеля «Надновий заповіт» (виробництво Бельгія, Франція, Люксембург, 2015 р.). Попри значну кількість музичних цитат, саундтрек фільму не потрапив до поля уваги дослідників кіномузики. Тому мета статті – розглянути використання барокової музики у фільмі «Надновий заповіт», з'ясувати, яку роль відіграють обрані музичні фрагменти у семантичному наповненні фільму, характеристики дійових осіб, донесенні режисерського задуму. Методологія дослідження спирається головним чином на аналіз аудіовізуального ряду стрічки. Понятійна база ґрунтується на термінах і поняттях, випрацюваних у роботах українських та зарубіжних дослідників кіномузики та музикознавців.

Результати. Жанр фільму «Надновий заповіт» визначається як чорна комедія з елементами фентезі. Тему можна узагальнено сформулювати як альтернативне тлумачення християнської доктрини. Режисер фільму режисер Ж. ван Дормель в одному з інтерв'ю називає його «сюрреалістичною казкою»: «Люблю не відтворювати життя, а конструювати його» [8]. Відправною точкою тут слугують основні постулати християнства, а наратив будується за фантазійною логікою («а що, якби»). Бог реальний, він бельгієць, живе в Брюсселі разом з дружиною і 10-річною донькою Есю, яких, як і всіх людей на Землі, тримає у страху і покорі. Його син Ісус колись покинув сім'ю, а донька, бажаючи помститися батькові і змінити існуючий порядок, надсилає людям із батькового комп'ютера у вигляді SMS-повідомлень на мобільні телефони дати їх смерті. Ея тікає з дому у людський світ і починає шукати серед простих смертних нових апостолів. Ними стають Жан-Клод, офісний працівник; Орелі, жінка з

протезом замість руки; Франсуа, агент зі страхування життя, який дійшов висновку, що його справжнє покликання – бути вбивцею, «знаряддя у руках смерті»; Марк (у фільмі його названо «Збоченцем»), зациклений на сильній закоханості з часів дитинства; Мартіна, обділена любов'ю жінка, яку ігнорує її чоловік; хлопчик Віллі, залікований від надуманих хвороб власними батьками. Їя допомагає їм зрозуміти себе, примиритися з собою і змінити життя на краще. У такий спосіб автори намагаються сказати: «Рай – це тут і зараз, а не після смерті. Ми не збираємося жити довго. Любіть одне одного і робіть те, що вам подобається» [8]. Сюрреалістичність сюжету дає можливість поглянути на одвічні проблеми життя, смерті, кохання з неочікуваного ракурсу, подати її в дещо відстороненому, іронічному ключі.

Оригінальний саундтрек авторства композиторки та співачки А. П'єрле, виконаний у мінімалістичному стилі. Здебільшого це повільна мінорна музика для фортепіано, що супроводжує за кадром оповідь Еї. Інший настроєвий полюс – фрагменти, які завдяки деталям інструментовки (короткі фрази на *staccato* у дерев'яних духових, тромбона, фрулато туби) створюють комічний ефект. Найчастіше ця музика звучить в епізодах, де задіяний Бог, який комунікує з родиною і людьми в авторитарному стилі, щоразу зазнаючи поразки.

Значне місце у стрічці відведено «чужій» музиці. Це дуже різноманітні за жанрами та належністю до історичних стилів треки – 25 найменувань, 7 з яких становить музика бароко: «O, Solitude» Г. Перселла, «Miserere» Г. Аллерпі, «Lascia ch'io pianga» Г.Ф. Генделя, «Mentre io godo» з ораторії «Il giardino di rose» А. Скарлатті, «Перекликання птахів» Ж.Ф. Рамо та його ж «Air tendre» з опери-балету «Святкування Геба», «Бранденбурзький концерт №4» Й.С. Баха. Серед інших зразків музичної класики –

струнний квартет «Смерть і дівчина» Ф. Шуберта (музика «Убивці» – Франсуа), «Акваріум» із сюїти «Карнавал тварин» К. Сен-Санса. Присутні тут і естрадна класика 1960-х рр. – «La mer» Ш. Трене (музика Віллі), «Tombe la neige» С. Адамо, і цирковий марш «Вихід гладіаторів» Ю. Фучіка, і сучасний альтернативний рок [10]. За словами режисера, він прагнув «створити фільм, в якому би було багато музики < ...> Це може бути Трене чи Шуберт, барокові твори чи старі естрадні стандарти. Як на мене, ця музика викликає надзвичайно сильні, прості і добрі емоції» [8].

«Чужа» музика виразно контрастує з оригінальним саундтреком. Але саме музика бароко претендує на особливий статус у цій стрічці. Три барокові цитати («Перекликання птахів» Ж.Ф. Рамо, «O, Solitude» Г. Перселла та «Lascia ch'io pianga» Г.Ф. Генделя) використані у сценах, де Ея, знайомлячись з новими апостолами, чує «їхню» музику і робить її чутною для них самих, після чого герої переживають докорінні перетворення. Тож барокові музичні фрагменти, підкоряючись загальному плину оповіді, виступають одним із засобів характеристики героїв, а метафоричне «почути свою музику» стає синонімом пізнання себе. У згаданих випадках взаємодія звукового та візуального рядів є дієстетичною та недієстетичною: музику чують лише Ея, герої, для яких вона «відкривається» (за відсутності джерела музики, вона все-таки присутня всередині кадру) і водночас – глядачі фільму, які можуть сприймати її як авторський коментар чи ілюстрацію до руху кадрів.

Функції згаданих цитат і спосіб їх зв'язку з візуальним рядом різняться. «Перекликання птахів» Ж.Ф.Рамо означається як музика Жан-Клода – офісного клерка, котрий, дізнавшись дату смерті, кидає все, що робив доти, йде за зграєю пташок і приходиться «на край світу» – в

Ісландію, де знаходить свою кохану і сенс життя. Музика Рамо, насичена звукозображальними елементами, поєднується зі щебетанням пташиної зграї, що свідчить про ілюстративність даної цитати, що, втім, не виключає і символізму (образ птаха як вільної істоти, яка «летить, куди хоче»). «Перекликання птахів» виконує також функцію локального лейтмотиву, оскільки кадри з птахами і Жан-Клодом, який все віддаляється від Брюсселя у невідомому напрямку, періодично виникають протягом фільму.

Музикою Марка є «O, Solitude» Г. Перселла у виконанні контратенора. Марк перебуває в полоні перверзивних фантазій і не усвідомлює свою самотність. Лише почувши свою музику, він зміг перегорнути цю сторінку життя, влаштувався на роботу, де за дивним збігом обставин зустрів жінку, а яку закохався, ще коли вони обоє були дітьми. Музична цитата характеризує внутрішній світ героя, а незвичний тембр голосу, на який звертає увагу Ея, показує його вразливість.

«Lascia ch'io pianga» завдяки ранішому використанню в ігровому кіно набуває ширших асоціативних зв'язків – зокрема, з музично-історичним байопіком «Фарінееллі: кастрат» Ж. Корбіо (1994 р.) та «Антихристом» Л. фон Трієра (2009 р.) У «Надновому заповіті» знаменитий фрагмент з опери «Рінальдо» Г.Ф. Генделя звучить як музика для Орелі – молодій жінки, яка ще в дитинстві внаслідок нещасного випадку втратила руку. Музика арії, що має жанрові ознаки сарабанди і втілює афект високої скорботи (опера героїня Альмірена оплакує свою гірку долю), у фільмі спричиняє катарсичну дію: Орелі бачить уві сні, наче наяву, свою колись втрачену кінцівку, яка танцює під музику арії; дівчина плаче, відчуває примирення і полегшення. Травма, втрата і їх пережиття стають спільним асоціативним мотивом генделівської арії, який поєднує у сприйнятті глядача ці три

кардинально різні фільми і робить дану музичну цитату поліфункціональною.

У наведених прикладах цитування Ея називає ім'я композитора, а в деяких випадках і назву твору – отже, режисер Ж. Корбіо дбає про те, щоб глядач упізнав вжиті цитати, створюючи умови для активного сприйняття і включення асоціативних інтертекстуальних зв'язків. Це виразно проступає у порівнянні з іншими цитатами з музики бароко, присутніми у фільмі. Так, наприклад, арію Надії «*Mentre io godo in dolce oblio*» А. Скарлатті навряд чи можна назвати настільки ж упізнаваною музикою, як «*Lascia ch'io pianga*». Вона, як і арія Генделя, пов'язується з образом Орелі: в тексті, який підсилюється ледь чутними заколисуючими фразами вокальної партії та струнних, ідеться про солодкий сон (життя та емоції героїні наче застигли після втрати руки) і легкий вітерець, що кружляє довкола сплячого серця (почуття до неї з боку кіллера Франсуа). Для арії Скарлатті режисер відводить у фільмі хронометраж більший за інші цитати, але ніяк спеціально її не маркує для слухача. Це саме стосується інструментальної «*Air tender*» Ж.Ф. Рамо, яка звучить у момент, коли люди отримують повідомлення з датами смерті.

«*Miserere*» Г. Аллегрі на латинський текст покаянного 50-го псалма – іще одна барокова цитата, що не має режисерського маркування у фільмі. Ж. Корбіо достатньо «церковного» хорового звучання, щоб відділити фрагмент від оригінального саундтреку та інших цитат. Вона пов'язується зі сценами, де задіяна вода, яка символізує благодать та очищення. Щодо Бранденбурзького концерту №4 Й.С. Баха, заявленого в описі саундтреку стрічки, то він майже не ідентифікується як цитата через мінімальний час звучання.

Висновки. У фільмі «Надновий заповіт» Ж. ван Дормеля прослідковується диференційований підхід до

використання різноманітних музичних цитат (в тому числі і барокових). З точки зору взаємодії звукового та візуального рядів цитати виявляють ознаки дієстетичної та недієстетичної музики, що гнучко поєднуються, скеровуючись структурою оповіді, і є складовою портретів нових апостолів, які слідує у сюжеті один за одним за логікою монтажу-нанизування. У більшості випадків програмна назва музичного фрагменту чи ключові слова тексту (якщо це вокальний твір) резонують з емоціями героя/героїні, з обставинами, в яких він перебуває, або ж чинником, що має змінити поточний стан речей.

Барокові музичні цитати у «Надновому заповіті» виразно відокремлені від авторського оригінального саундтреку А. П'єрле за рахунок стильового контрасту, демонструють різні функції: ілюстративну, характеристики дійової особи, авторського коментаря, символічну. Використання «Lascia ch'io pianga» Г.Ф. Генделя не лише характеризує одну з героїнь фільму, а й створює інтертекстуальні зв'язки з кінострічками попереднього періоду (резонансних «Фарінеллі: кастрат» Ж. Корбіо та «Антихрист» Л. фон Трієра) через присутній у них спільний мотив травми, втрати та їх оплакування, переживання.

Ще один засіб відокремлення цитати – повідомлення слухачеві/глядачеві її назви. Таке маркування свідчить про бажання режисера відкрити цитату, цим самим підштовхнути реципієнта до активного смислотворчого сприйняття, або ж, у випадку відсутності такого маркування, залишити цитований матеріал у фоновому режимі.

Можна припустити, що вибір режисером музики бароко в якості музичних цитат зумовлений емоційним впливом, властивим бароковому мистецтву з його опорою на афекти. Музичні виражальні засоби для втілення афектів,

втрачаючи для сучасного слухача частину своїх змістовних та символічних конотацій, виявляються дієвими й нині.

Список використаних джерел:

1. Бут О. Звук як компонент образної структури фільму: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.04 – Кіномистецтво. Телебачення. Київ, Київський національний ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, 2007. 196 с.
2. Кузьменко А. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму: дис. ... канд.мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2021. 222 с.
3. Леонтєв С. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа: дис. ... канд.мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ: Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2019. 201 с.
4. Сюта Б. Статус і види цитати в музичному тексті. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Мистецтвознавство. 2022. №5 (2). Сс. 141-152.
5. Сюта Б. Цитата у музичному творі: проблема впізнаваності і зчитування значень. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2022. №23. Сс.75-88.
6. Alvim L. Pre-existing classical music in French auteur cinema in the 2010s: Baroque predominance and processes of choices in a digital world. Revista FAMECOS, Porto Alegre, 2023. V. 30. Pp. 1-9.
7. Greig D. Baroque Music in Post-War Cinema. Performance Practice and Musical Style. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 90 p.

8. Le Tout Nouveau Testament. Entretien avec Jaco Van Dormael. Presskit. URL: <https://surl.lt/lefbzx>.
9. Lissa Z. Estetyka muzyki filmowej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 488 s.
10. The Brand New Testament. Soundtracks. International Movie Database. URL: <https://surl.lt/qcivwr>.

Yuliia M. PALTSEVYCH,

Ph.D. in Arts,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: y.paltsevich@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-1377-2440

**THE USE OF BAROQUE MUSIC IN LIVE ACTION
FILMS (BASED ON JACO van DORMAEL'S "LE TOUT
NOUVEAU TESTAMENT")**

Absrtact. The article examines the use of quotes from classical music in movie soundtrack. This issue has been raised by L. Alvim, O. But, D. Greig, S. Leontiev, Z. Lissa, O. Ovsyannikova-Trell. The proposed study examines the use of Baroque music in live action films using “Le Tout Nouveau Testament” (“The Brand New Testament”) by Belgian director Jaco Van Dormael as the example. The purpose of the article is to determine the role of the musical fragments in the semantic content of the film and the characterization of the characters. The methodology is based on an analysis of the film's audiovisual series, terms and concepts are taken from the works of Ukrainian and foreign scholars. “Le Tout Nouveau Testament” takes a differentiated approach to the use of pre-existing music. The quotations reveal a combination of diegetic and non-diegetic approach, are used to portray new apostles. In most cases, the programmatic title of the musical fragment or the keywords of

the text (in case of a vocal piece) resonate with the emotions of the hero/heroine, with the circumstances in which he/she finds himself/herself, or with a factor that supposed to change the current status quo. Musical quotations from works by G. Allegri, G.F. Handel, H. Purcell, J.F. Rameau, A. Scarlatti and are clearly distinguished from A. Pierle's original soundtrack due to stylistic contrast, demonstrating various functions: illustrative, characterization, authorial commentary, and symbolic. The use of G.F. Handel's "Lascia ch'io pianga" creates additional intertextual connections with G. Corbiau's "Farinelli: The Castrato" and L. von Trier's "Antichrist" through the motif of trauma, loss, and their mourning and experience. Another way to separate a quotation is to inform the title to the listener/viewer. Such labeling indicates the director's desire to reveal the quotation, thereby prompting the recipient to actively perceive its meaning, or otherwise to leave the quoted material in the background.

Key words: Film music, musical quotation, baroque, "Le Tout Nouveau Testament" movie, diegetic and non-diegetic music.

References:

1. But, O. (2007). Zvuk yak komponent obraznoi struktury filmu [Sound as a component of the film's figurative structure]: dys. ... na zdobuttia nauk. st. kand. mystetstvoznnav.: 17.00.04 – Kinomystetstvo. Telebachennia. Kyiv: Kyivskyyi natsionalnyi un-t teatru, kino i telebachennia im. I. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].
2. Kuzmenko, A. (2021). Muzyka v ukrainskomu ihrovomu kino ostannoii tretyni XX – pochatku XXI stolittia: spetsyfika funktsionuvannia v khudozhnii strukturi filmu [Music in Ukrainian live action films of the last third of the XX – early XXI centuries: specifics of functioning in the artistic structure of the film]: dys. ... na zdobuttia nauk. st. kand. Mystetstvoznnav.:

- 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
3. Leontyev, S. (2019). Kompozytorski tekhnolohii v muzychnii praktytsi amerykanskoho ihrovoho kinematohrafa [Compositional Technologies in the Musical of American Films]: dys. ... na zdobuttia nauk. st. kand. Mystetstvoznav.: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
4. Siuta, B. (2022) Status i vydy tsytaty v muzychnomu teksti [Status and types of quotations in musical texts]. Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriia “Mystetstvoznavstvo”. 5 (2), 141-152 [in Ukrainian]
5. Siuta, B. (2022) Tsytata u muzychnomu tvori: problema vpiznavanosti i zchytuvannia znachen [Quotations in musical works: the problem of recognition and interpretation of meaning]. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny. 23, 75-88 [in Ukrainian].
6. Alvim, L. (2023). Pre-existing classical music in French auteur cinema in the 2010s: Baroque predominance and processes of choices in a digital world. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, 30, 1-9 [in English].
7. Greig, D. (2021). *Baroque Music in Post-War Cinema. Performance Practice and Musical Style*. Cambridge : Cambridge University Press [in English].
8. Le Tout Nouveau Testament. Entretien avec Jaco Van Dormael. Presskit. Available at: <https://surl.lt/lefbox> [in French].
9. Lissa, Z. (1964). *Estetyka muzyki filmowej* [Aesthetics of Film Music]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
10. The Brand New Testament. Soundtracks. International Movie Database. Available at: <https://surl.lt/qcivwr> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.81-99>

УДК: 782.1:001.895"20"

Olena I. ZHORNOVA,

DSc in Pedagogical Sciences, Professor,

Glier Kyiv Municipal Academy,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: acadmonex@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-6141-9786

Olha I. ZHORNOVA,

DSc in Pedagogical Sciences, Professor,

Glier Kyiv Municipal Academy,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: zhornova@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-3004-6590

INNOVATIONS IN CONTEMPORARY OPERA THROUGH THE PRISM OF TEAM DECISIONS

Abstract. Contemporary opera represents one of the most dynamic areas of modern art, combining diverse creative fields and collaborative practices. This study aims to explore innovations in contemporary opera through the lens of collective team decisions, with particular attention to how priorities are determined when departing from established operatic traditions. The research is grounded in empirical analysis of data from Music Theatre NOW (MT NOW), a global platform that documents and evaluates innovative works in musical theatre. To identify trends, we applied a specially developed Method for Determining Primary Contribution. This method interprets the composition of creative teams as formalized in MT NOW applications, transforming such data into indicators of which creative field – musical, theatrical, literary, choreographic, or

conceptual – was prioritized in the process of innovation. Our findings demonstrate that musical art remains the dominant field of innovation in contemporary opera, accounting for over half of all primary contributions. Theatrical art and ideas also play significant roles, though with greater fluctuation across different years. Literature and choreographic art, while less frequent, nonetheless appear as meaningful contributors to innovation. The study also highlights the phenomenon of “incognito contributions”, interpreted as a form of collective authorship that resists attribution to a single creative field. The results confirm the multidimensional character of innovation in contemporary opera and emphasize the importance of recognizing team-based authorship. This research contributes to a deeper understanding of how innovations emerge, compete, and interact within collaborative creative processes, while also providing a methodological foundation for further empirical studies.

Key words: contemporary opera; creative team; innovative area; MT NOW; primary contribution.

Introduction. Contemporary opera garners significant attention from everyone interested in the evolution of contemporary art: from researchers, artists, and critics to professors and students. Leaving aside the debate about when the term itself emerged, let's look at the essence of the phenomenon it describes. This is, of course, under the assumption that a definition of contemporary opera must highlight the unique characteristics that distinguish it from other operas written during the same period, but which are, so to speak, “non-contemporary” [10] – particularly those that fall under the phenomenon of “contemporary classical music” or “modern opera”, etc.

However, the topics and styles, staging and set design, audience engagement, critique of operatic canons, and other aspects that have been the subject of scholarly research for over

half a century tend to blur, rather than clarify, the essence of contemporary opera. What remains constant in these studies is the understanding that contemporary opera is the materialized result of an innovative quest in art. Yet, any work of art is always a new, unique phenomenon. What's more, the future of classical music as a whole is viewed through the prism of innovation, including the mediating roles of technology and community engagement [8].

On the other hand, if we consider that contemporary opera embodies a different approach to creating modern art – one that is not individual, but collaborative and team-based [11] – then the issues listed above actually clarify rather than obscure its meaning, at least through the multi-focus of its innovations.

At the same time, this multi-focus is not so much confusing as it is a challenge to the established practice in music of assigning authorship of an opera solely to the composer. Therefore, it seems highly relevant to us to clarify the multi-focus of innovations from a creative team by empirically identifying trends in their prevalence and confirming them with quantitative analysis.

Analysis of recent research and publications. Our starting point for finding a relevant source on innovations in contemporary opera was data on campaigns, platforms, and/or initiatives that have been regularly studying the practice of team-based contemporary opera creation and openly sharing the results of this work online for at least the last ten years.

Among many globally known artistic initiatives and companies – such as American Opera Projects, the NO Convencional Festival, the Festival d'Aix-en-Provence, Opera Philadelphia, and Opera Modo, etc. – we chose Music Theatre NOW (MT NOW). It functions as a large global platform for identifying and promoting innovations in musical theatre. The Music Theatre NOW Award [7], which showcases winning works from creative teams, is a significant public event for

contemporary art. Furthermore, unlike traditional festivals that are often geographically or institutionally localized, MT NOW globally covers discoveries in musical theatre, providing them with expert evaluation and curatorial oversight. It is also important that our previous empirical study of the formal characteristics of these creative teams statistically proved the informativeness of their non-specific metrics [11].

The next step was to review studies dedicated to the empirical analysis of innovations in opera. We consider this review a prerequisite for a well-founded choice of a suitable method for the quantitative analysis of innovations in contemporary opera. Since innovation processes are dynamic, we focused primarily on studies published over the past 3-5 years. In our opinion, this selection helps to obtain up-to-date and relevant information on the evolution of musical theater.

First, we draw attention to the recent study, “Contemporary Opera in Flux”, which is the result of the “Opera in Flux” virtual conference held in the fall of 2020 [3]. The book's origin in a conference indicates a thematic coherence in the discussions surrounding the changing nature of contemporary opera. Focused on productions from the late 20th and early 21st centuries, the study aims to expand the boundaries of research on contemporary opera, viewing it as a phenomenon that challenges established operatic traditions.

“Contemporary Opera in Flux” employs a wide range of research methods that vary depending on the content of each chapter. In-depth thematic and structural analysis, case studies of contemporary productions, analysis of interviews with creative team members (directors, composers, and performers), archival research, interdisciplinary, and contextual interpretation all enable well-argued interpretations of evolutionary shifts in opera. These shifts are explored through indicators such as technological innovations and the social parameters of a production.

The absence of quantitative or experimental methods is entirely justified given the chosen interdisciplinary approach to analyzing contemporary opera and the format that presents a wide variety of authors' viewpoints, including experts in musicology, media studies, dramaturgy, philosophy, and music theory. This in no way diminishes the value of this book of twelve essays as a significant contribution to the academic discourse on contemporary opera.

As an example of using quantitative data to determine the future of opera, we can refer to Sai Wei's study [9], which is based on a secondary analysis of existing cases. Focused on the experience of consuming opera, the author outlines its survival through the impact of digital technologies. In the context of our research interests, we note the author's use of a secondary data analysis from 2010-2023, specifically on the educational and age characteristics of the audience, the business models of opera houses, and the role of streaming media for new consumers. She uses this data to draw conclusions about the future challenges of the opera industry in the data age. For instance, the visualization of retrospective data (Fig. 1, 2) in the article illustrates trends that were identified even before the COVID-19 pandemic.

Given the impact of the pandemic on the arts (specifically live concerts [2; 4; 5], and future music industry-related policy interventions [1]), we believe it would be more interesting to clarify whether the described trends are still valid today. Specifically, we question whether the link between education level and the frequency of opera consumption, identified in 2018, has been maintained in the post-COVID era. We also question whether the age stability of the audience, established in a study over fifteen years ago and characterized as a "tired audience" (Khokhlova, Elena) [6], has been confirmed. This factor is a significant driver of the opera industry's development, according to research based on an analysis of Operabase statistics. This method of collecting empirical data

provides a foundation for the fruitful study of the international circulation of opera productions, including identifying the most performed composers and their works and comparing the most popular opera titles in representative groups of theaters across different seasons.

The identified gaps in the application of quantitative methods to study the full diversity of innovations, particularly those introduced by a creative team, are not unexpected. This is because musicology traditionally relies more on qualitative research methods, such as historical-descriptive analysis, drawing on an interactive-analytical approach and an interdisciplinary methodology (e.g., culture institution studies).

Given the lack of research focused on the quantitative analysis of innovations, the relevance of studying their localization within specific fields of creative activity is beyond doubt.

Thus, the main research question of our study is: Which creative fields are the object of innovation in contemporary opera, and which of these fields is used most frequently?

To address our research question, we needed to: a). define all innovative areas as collections of related creative fields of activity implemented by the members of the creative team, and then b). pinpoint the primary innovative area – the one where these innovations are most common.

The purpose of the article: to present the results of the study of innovations in CO using the method of determining the primary contribution.

Results. Since the innovations included in the scope of our study are not all existing innovations, but only those introduced by the winners of the MT NOW competition and documented on its website – that is, innovations whose importance for the evolution of musical theater is expertly validated – we will, for the purpose of this study, define contemporary opera (hereinafter referred to as CO) as a work

from a creative team selected for a MT NOW Award (hereinafter referred to as MT NOW). Such a work is a priori a tangible embodiment of recognized innovations in musical theater [11].

We assumed that within the framework of the CO, such an area should be musical art. To confirm/reject the assumption put forward using quantitative analysis, we developed a Method for Determining Primary Contribution.

Conceptual provisions of the method.

1. The Method for Determining Primary Contribution serves as a mechanism for marking innovations. We define this marking as the process of transforming formal information about a creative team – as provided by its members in the MT NOW application – into a meaningful message about the innovations they have introduced. This mechanism either reinforces the content of the message or shifts its focus. For this study, the documented description of the creative team's composition, which is part of the information about the recorded event (the première of a CO), is the subject of this transformation.

2. If a creative contribution is defined as the effort each team member makes to create a contemporary opera, then a primary contribution is the effort that the creative team itself considers to be the most significant creative input in introducing innovations.

3. The operationalization of the primary contribution is based on the order in which a team member who made this contribution is mentioned within the creative team. We emphasize that this order is not coincidental. The sequence of team members was chosen (a) by the team itself and (b) deliberately, as they understand that the order reflects the significance of each member's efforts to the innovations introduced.

4. Innovations include both ideas and their practical implementation. We deliberately avoid dividing new developments into “innovations” and “novelties”, justifying this

with their equifinality. We believe that the complete transition from diverse starting points of innovation – which may differ in development stage, required resources, implementation complexity, etc. – to the same final product, a high-quality CO, is a sufficient basis for observing the similarity of their impact. We note that if we had access to the entire database of applications, a comparison of the weight of innovations introduced by creative teams versus innovations in CO would be valuable for a more complete understanding of the evolution of musical theatre.

5. The primary innovative area is defined by the largest number of primary contributions in a specific creative field, that is, by its size. Therefore, the largest area of innovation serves as a quantitative confirmation of the priority area of innovation in CO.

6. The main document used to record all primary contributions is the Set of Primary Contributions. It was specifically compiled to track a temporary set of these contributions, each of which is recognized as the most significant for a particular contemporary opera.

In the case where the first team member works in several different creative fields of activity, the primary contribution is considered to be the one indicated first. Thus, in the application submitted by the team “History of the Present” (MT NOW 2023), among the indicated “Writer and Co-Director”, from the team “TRENOS” (MT NOW 2021) – “Stage and Music Direction”, writer and stage direction were added to the set.

In other words, the set is a document compiled by us that describes the totality of our research in chronological order (by time of participation in MT NOW from 2008 to 2023). An analysis of it is designed to identify, describe, and explain/interpret facts that demonstrate the scope of innovation in CO.

In accordance with the specifics of the emphasis on the significance of a certain creative fields of activity for the introducing of innovations, the following types of primary contribution were found

- Main contribution: The initial contribution among all those noted.
- Absolute contribution: This is the sole contribution specified.
- Incognito contribution: This is a contribution made without defining the direction of creative activity.

The set of contributions is primarily formed by a predominant majority of main contributions (N=75). There are isolated absolute contributions and incognito contributions, which, particularly during the first Award, were applied entirely. Together, they don't reach the number of main contributions (44, 3, and 28, respectively). The shares of each type of contribution are shown in the figure 2. Primary contributions: types and their shares. Even though the share of incognito contributions exceeds one-third of the entire set of primary contributions, it's worth considering that they are, in a way, temporally localized – primarily pertaining to the MT Now event in 2008. A quite probable explanation might be that this was the first MT Now where a rather noticeable tradition of composer's opera was demonstrated. Therefore, creative teams didn't consider it necessary to clarify, or more precisely, to duplicate what was self-evident.

A near-complete departure from this tradition already by the subsequent 2012 Award (with the exception of “Josefine sings, (Not) a recital after Franz Kafka” which constitutes less than 6% of the total number of primary contributions), along with the two most recent MT NOW in 2021 and 2023 having no incognito contributions whatsoever, serve as valid confirmations for this explanation.

However, the appearance of, albeit a small number of incognito contributions on MT NOW 2015 (“Coup Fatal”, “L.I.|Lingua Imperii – violenta la forza del morso che la ammutoliva”, “Shifting Ground”, “Two Acts”, “Comfort Ye”, “Ribald Flowersong”, “Private View”, “Slumberland”) and MT NOW 2018 (“MUSRAROPERA: sounding situations”, “AQUASONIC: Between Music”) is an undeniable reason to look for another explanation for its use [Fig. 2. Dynamics of incognito contributions]. However, the appearance of even a small number of incognito contributions on MT NOW 2015 and MT NOW 2018 is an undeniable reason to look for another explanation for its use. We believe that incognito contributions should be considered a manifestation of collective authorship, when team interaction not only exceeds individual efforts but also fundamentally makes it impossible to single them out in the finished creative product. It is also likely that the process of introducing innovations is so improvisational that the change in the direction of creative activity becomes not only unplanned but also unpredictable, and therefore cannot be marked. Other explanations also seem plausible, in particular, that incognito contributions are a protest position, a criticism of the hierarchy in opera art, or that they are related to legal aspects, such as intellectual property rights, etc.

The above interpretations require a separate study, which cannot be carried out without the use of additional sources of information. However, within the framework of this study, we proceed from the fact that the information about its composition officially reported by the creative team contains the necessary and sufficient facts about the efforts made by each of its members regarding the innovations introduced. Therefore, the very lack of a specific direction of creative activity is an argument for the views of creative teams on innovations in CO as a self-sufficient and legitimate component of it, which does not require additional explanations and/or description.

By thoroughly analyzing the main and absolute contributions, we were able to group them based on their equivalence, which refers to the similarity of their creative fields.

It should be noted that, given the objectives of this part of the study, we deliberately disregarded the differences in how efforts were designated, whether by focusing on a creative team member's professional qualifications, their specific duties, or the field in which the effort was made. Thus, we artificially ignored the distinctions between Composer and Composition, Direction and Director, Text and Librettist, etc.

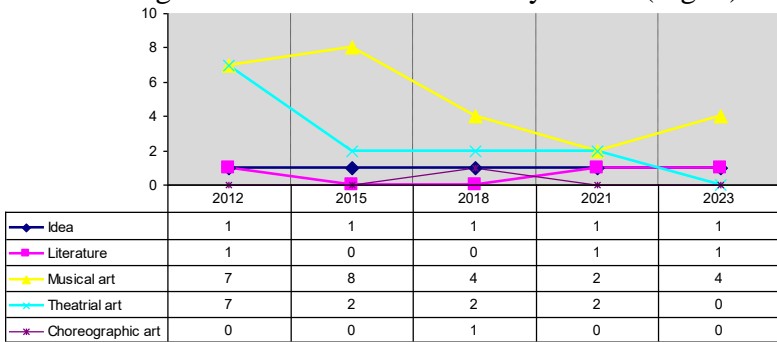
Creative fields of activity	Primary contributions
Musical art	Music
	Composer
	Composition
Theatrical art	Staging
	Stage Direction
Literature	Writer
	Text
	Librettist
Choreographic art	Choreographer
Idea	Concept

Fig. 1. Equivalence of primary contributions. Source: compiled by the authors (The Music Theatre NOW Award, 2008-2023).

As shown in Tab. 1, we identified five creative fields of activity. Of these, four are directly related to the practice of introducing innovations (musical, theatrical, choreographic arts, and literature), while one is indirectly related. This one either precede the practice (idea – as the generation of the main concept or design of the innovations). The number of primary contributions in each of the identified innovative areas is visualized in the figure below. Innovative areas in contemporary opera: absolute indicators of size. Musical art, representing a 54% share, is the most in-demand area for innovation. It is followed by theatrical art and ideas, which are represented in 28% and 11% of the contributions. Choreographical art is the least popular, at only 2%. While literature and management appear three times more often, their 6% shares still show them to be in low demand.

A look at the dynamics of these innovation areas at each MT NOW reveals a few key trends: Ideas remain the most consistent area, as they are prioritized by a creative team at every single one of the five MTs NOW. In contrast, the top priorities – musical and theatrical arts – are the most unstable, with music fluctuating from 8 to 2 and theater from 7 to 0. For instance, while they were the clear leaders at MT NOW 2012 (with 7 contributions each) compared to the limited presence of literature and ideas, this changed significantly by MT 2015. At that point, theatrical art lost its quantitative advantage (-5), and musical art, increasing its number to 8 contributions (+1), gained an even stronger lead.

The figure below illustrates these dynamics (Fig. 2).



*Fig. 2. Dynamics of innovation areas: absolute size indicators.
Source: compiled by the authors (The Music Theatre NOW Award, 2008-2023).*

As we can see, the visualized size of the innovation areas highlights the prevalence of innovations in musical art at each MT NOW. The share of priority contributions in this creative field ranges from a third at MT NOW 2021 (33.33%) to almost three-quarters at MT NOW 2015 (72.73%). At other MTs NOW, the priority of musical art stands at 45.75% in 2012, 50% in 2018, and 66.67% at the most recent 2023. However, it is worth noting that among the absolute contributions, two-thirds belong to theatrical art (“Paradise Interrupted” at MT NOW 2015 and “War Sum Up” at MT NOW 2012), while only one-third belongs to musical art (“El GRAN TEATRO DE OKLAHOMA” at MT NOW 2012). This can likely be explained by the spread of so-called "director's opera," which is a strong factor in diminishing musical art as a leading creative field in the innovative development of musical theater.

Conclusions. Innovations in contemporary opera appear as a multidimensional phenomenon, which is characterized by a complex combination of technologies, disciplinary knowledge, organizational culture and social interaction. Their study through the prism of the functional and role features of the creative team that introduced them and then presented them for expert evaluation allows us to outline trends in the evolution of musical theater, at least in the MT NOW environment. The absence of requirements from its organizers for a unified format of the creative team ensures maximum expression by its members of their vision of the methods and formats of prioritizing the innovations they have introduced. At present, it can be stated that musical art is a primary innovative area in contemporary opera; the significance of theatrical art is recognized 2.5 times less often than it, but twice as often as the idea; but the one-time significance of choreographic art forms a background against which the significance of literature and idea no longer seems to be completely unnecessary for the introduction of innovations in musical theater. Without a

convincing answer, questions remain about the creative team's decision not to link the introduced innovations with a concrete creative field of activity. This decision cannot be ignored, since the unexplained motives of its decision are a barrier to a full understanding of the phenomenon of contemporary opera.

Probably, creative teams, through the innovations they have introduced, demonstrate the progress of contemporary opera to a borderline genre, but the problem is not in this progress, but in comprehending innovations that currently appear as an unlimited phenomenon. It is also possible that the fundamental unlimitedness of innovations should be considered as a phenomenon of team opera thinking. We also assume that contemporary opera is capable of demonstrating musical, or more broadly artistic, agonism – a competition of creative teams in who will reach the edge in abandoning opera traditions.

The results of our study, based on the methodology for determining priority contributions, may be important for creative teams working on innovative projects. Understanding the diversity of innovations and the consequences of their team implementation, they can more effectively create new products, services, and formats that meet the challenges of modernity. The presented study, dedicated to outlining the areas of innovation in contemporary opera through primary contributions, provided only the first results of the application of the innovation labeling mechanism we developed as a possibility of quantitatively reflecting their diversity, strength, and consequences.

Further research into the phenomenon of contemporary opera suggests that other innovation marking methods we have developed will be presented. This will help develop our idea for an innovation marking mechanism, verify it through academic peer review, dialogue between experts, etc.

References:

1. Browning, Y., Darchen, S. (2024). The impact of the COVID-19 pandemic on the music industries of Brisbane and an evaluation of the policy response. *Australian Planner*. 60 (2), 113-124 [in English].
2. Denk, J., Burmester, A., Kandziora, M. *et al.* (2022). The impact of COVID-19 on music consumption and music spending. *PLoS ONE* 17(5): e0267640. [in English].
3. Everett, Y. U. (Ed.). *Contemporary Opera in Flux*. University of Michigan Press, 2024 [in English].
4. Hu, Y., Jong-Min, K. (2022). The Impact of the COVID-19 Pandemic on the Music Industry. *FinTech* 1, no. 4: 399-411 [in English].
5. Jingwen, L., Xinyi, M. (2022). The Impact of COVID-19 on the Music Industry Revenue: Live Concerts and Music Records. *Proceedings of the 2022 2nd International Conference on Economic Development and Business Culture (ICEDBC 2022)*. Atlantis Press [in English].
6. Khokhlova, E. (2018). On Monotony of Opera Playbill and Underlying Economy. *Musicologica Brunensia*, 1 (53) [in English].
7. Music Theatre NOW Award. Available at: <https://surl.li/iiehub> [in English].
8. Peters, P., Molina, K., Smith, N. Th. (2024). *Classical Music Futures: Practices of Innovation (PDF)*. Loughborough University. Book. Available at: <https://surli.cc/aelivo> [in English].
9. Sai, W. (2023). Critical assessment of the impacts of digital technological developments on opera companies and consumers through production and consumption *Media and Communication Research*. Clausius Scientific Press, Canada. 4, 10, 12-20 [in English].
10. Zhornova, O., Zhornova, O. (2011). *Suchasna vyshcha shkola: to be or not to be?* [Contemporary high school: to be or

not to be?]. Vyshcha shkola. 7/8, 74-83 [in Ukrainian].

11. Zhornova, O., Zhornova, O. (2025). Fenomen kreatyvnoi komandy v muzychnomu mystetstvi. [Creative team phenomenon in musical art]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo, 8(1), 79-94 [in Ukrainian].

Олена Іллівна Жорнова,

доктор педагогічних наук, професор,
Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра,
Київ, Україна,
e-mail: acadmonex@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-6141-9786

Ольга Іллівна Жорнова,

доктор педагогічних наук, професор,
Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра,
Київ, Україна,
e-mail: zhornova@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-3004-6590

ІННОВАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ОПЕРІ КРІЗЬ ПРИЗМУ КОМАНДНИХ РІШЕНЬ

Анотація. Сучасна опера є однією з найбільш динамічних сфер сучасного мистецтва, що поєднує різні творчі напрями та колективні практики. Метою дослідження є вивчення інновацій у сучасній опері крізь призму колективних рішень творчих команд із особливим акцентом на визначенні пріоритетів у відході від усталених оперних традицій. Емпіричну основу становлять дані «Music Theatre NOW» (MT NOW) – глобальної платформи, що документує та оцінює інноваційні твори музичного театру. Для виявлення тенденцій було застосовано спеціально

розроблена методика визначення провідного внеску. За цієї методики результати аналізу складів творчих команд, зафіксованих у заявках на МТ NOW, трансформовано у показники того, який саме творчий напрям – музичний, театральний, літературний, хореографічний чи концептуальний – є пріоритетним у запровадженні інновації. Результати засвідчили, що домінуючою сферою інновацій у сучасній опері є музичне мистецтво, яке становить понад половину провідних внесків. Театральне мистецтво, як і ідеї сучасної опери, відіграючи значну роль, виявляють більші коливання за роками; література та хореографічне мистецтво рідше постають пріоритетною сферою інновацій. Дослідження виокремлює феномен «інкогніто-внесків», які можна трактувати як форму колективного авторства, що уникає приписування інновацій певному напрямку. Отримані результати підтверджують багатовимірний характер інновацій у сучасній опері та підкреслюють важливість визнання командного авторства. Дослідження робить внесок у розуміння того, як інновації виникають, взаємодіють та змагаються у процесах спільної творчості, а також створює методологічне підґрунтя для подальших емпіричних студій.

Ключові слова: сучасна опера, креативна команда, інноваційна сфера, МТ NOW, провідний внесок.

Список використаних джерел:

1. Browning Y., Darchen S. The impact of the COVID-19 pandemic on the music industries of Brisbane and an evaluation of the policy response. *Australian Planner*. 2024. v. 60 (2). Pp. 113-124.
2. Denk J., Burmester A., Kandziora M. et al. The impact of COVID-19 on music consumption and music spending. 2022. *PLoS ONE* 17(5): e0267640.

3. Everett Y. U. (Ed.). Contemporary Opera in Flux. University of Michigan Press, 2024.
4. Hu Y., Jong-Min K. The Impact of the COVID-19 Pandemic on the Music Industry. 2022. FinTech 1. No. 4: 399-411.
5. Jingwen L., Xinyi M. The Impact of COVID-19 on the Music Industry Revenue: Live Concerts and Music Records. Proceedings of the 2022 2nd International Conference on Economic Development and Business Culture (ICEDBC 2022). Atlantis Press. 2022.
6. Khokhlova E. On Monotony of Opera Playbill and Underlying Economy. Musicologica Brunensia, 2018. 1 (53).
7. Music Theatre NOW Award. URL: <https://surl.li/jiehub>.
8. Peters P., Molina K., Smith N. Th. Classical Music Futures: Practices of Innovation. Loughborough University Book. 2024. URL: <https://surli.cc/aelivo>.
9. Sai W. Critical assessment of the impacts of digital technological developments on opera companies and consumers through production and consumption Media and Communication Research. Clausius Scientific Press, Canada. 2023. Vol. 4 Num. 10. Pp. 12-20.
10. Жорнова О., Жорнова О. Сучасна вища школа: to be or not to be? Вища школа. 2011. № 7/8. Сс. 74-83.
11. Жорнова О., Жорнова О. (). Феномен креативної команди в музичному мистецтві. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. 2025. Вип. 8(1). Сс. 79-94.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.100-129>
УДК 78.071.1

Ірина Степанівна ПАЛІЙЧУК,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: iryna.paliichuk@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-9641-5240

Руслан Валерійович ПАВЛЮК,
аспірант,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: ruslan.pavliuk.18@pnu.edu.ua,
ORCID: 0009-0008-7744-3439

ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ДЕТЕРМІНАНТИ САКСОФОННОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Анотація. У статті на основі опрацювання різнопланових джерел (дисертацій, монографій, статей та електронних ресурсів) розкрито шляхи формування та розвитку саксофонної освіти України II пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Висвітлено передумови формування української школи гри на саксофоні, що зароджувалася в контексті загальноєвропейської музичної традиції та на основі глибинних національних освітньо-культурних процесів. Історичні витоки саксофонної освіти розглянуто через призму діяльності музичних цехів і братств, які впродовж XV-XVII ст. заклали підґрунтя інструментальної фахової

підготовки, сприяли розвитку нотного письма, ансамблевого й оркестрового музикування та формування професійної мистецької освіти. У статті також окреслено вплив рогових оркестрів і аматорських симфонічних оркестрів, діяльність музичних товариств та відкриття консерваторій за європейським зразком упродовж ХІХ-поч. ХХ ст., які підготували основу для утвердження саксофона як академічного інструмента в українській музичній культурі. Підкреслено, що через ідеологічні причини в радянську добу саксофон залишався маргінальним інструментом, а в роки здобуття Україною незалежності утверджується в академічній музичній освіті та виконавстві. У дослідженні сфокусовано увагу на провідних регіональних осередках саксофонної освіти, зосереджених у НМАУ ім. П. І. Чайковського, ОНМА імені А. В. Нежданової, ЛНМА імені М. В. Лисенка, ХНУМ імені І. П. Котляревського, КМАМ ім. Р. М. Глієра, Дніпровській академії музики та ін. Проаналізовано структуру кафедр, педагогічні школи та індивідуальний внесок викладачів-практиків, зокрема Ю. Василевича, І. Грузіна, М. Крупея, В. Носова, В. Чурикова В. Цайтца та ін. Також окреслено сучасні виклики музичної освіти та саксофонної зокрема, як зміни викладання у рамках Болонського процесу, цифровізацію навчального процесу, використання інформаційно-комунікаційних технологій, дистанційного навчання та ін. Зроблено висновки, що саксофонна освіта в Україні перебуває в динамічному процесі розвитку та трансформації. Її поступ спирається на здобутки минулого, зокрема педагогічний досвід провідних викладачів і композиторів, водночас орієнтується на інновації, міжкультурний діалог і світові стандарти професійної підготовки музикантів.

Ключові слова: саксофон, академічна саксофонна освіта, методичні засади гри на саксофоні, регіональні

осередки, цифровізація музичної освіти, виконавське мистецтво, музичні заклади України.

Вступ. Сучасний етап розвитку музичного мистецтва характеризується динамічними процесами оновлення виконавських і педагогічних практик, що особливо помітно у сфері підготовки фахівців зі гри на духових інструментах. Саксофон, який протягом тривалого часу сприймався як маргінальний в академічному середовищі, у II пол. ХХ – на поч. ХХІ ст. посів вагоме місце в системі професійної музичної освіти, активно інтегрувавшись у репертуарну політику мистецьких закладів та концертну діяльність.

Саксофонне мистецтво України є невід’ємною складовою загальноєвропейських і світових тенденцій удосконалення виконавських та педагогічних практик. Саксофон, що спершу використовувався у військових і духових оркестрах, з II пол. ХХ ст., набув значного поширення в українській академічній музиці та мистецькій освіті. Поступове формування професійної саксофонної школи в Україні відбувалося на перетині традицій класичного академізму, впливу західноєвропейських педагогічних концепцій та активного залучення до джазової й естрадної практики. Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення історичних та сучасних чинників, що детермінували становлення та розвиток саксофонної освіти саме в українському культурно-освітньому середовищі. Важливим аспектом є з’ясування ролі українських виконавців і педагогів, які заклали підвалини професійної підготовки саксофоністів у різних ланках музичної освіти – академіях, спеціалізованих коледжах, школах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методологічну основу статті склали різноманітні музикознавчі джерела, що відображають історичну

еволюцію, сучасний стан і перспективи розвитку саксофонної освіти в Україні. Історичні передумови формування духового мистецтва висвітлено у монографії В. Богданова, де розкрито генезу цієї галузі інструментальної культури від найдавніших часів до початку ХХ століття [1].

Сучасні виклики та трансформації освітнього простору досліджуються у статтях О. Джури, в якій проаналізовано вплив Болонського процесу на реформування вищої освіти в Україні [2], та Б. Кишакевича, С. Кишакевича і Г. Стець, присвяченій цифровізації музичної освіти [6]. У контексті впровадження інформаційно-комунікаційних технологій у музичну освіту цінним є також дослідження К. та С. Цимбалів [12], в якій автори акцентують увагу на нових моделях фахової підготовки виконавців-інструменталістів.

Особливої уваги заслуговує дисертація Л. Максименко [7], яка є однією з небагатьох робіт в українському музикознавстві, де системно й ґрунтовно проаналізовано саксофонне мистецтво з урахуванням регіональних традицій, виконавських шкіл та висвітлено діяльність провідних педагогів різних мистецьких закладів освіти України. Також слід відзначити дисертацію М. Перцова [8] та монографію В. Посвалюка [9], які, окрім дослідження флейтової та трубно-шкіл України, містять концептуальні паралелі еволюції мистецтва гри на духових інструментах в українській музичній культурі, що дозволяє екстраполювати низку закономірностей і на розвиток саксофонної освіти.

Актуальну інформацію про сучасний кадровий склад кафедр та освітні програми, в межах яких реалізовується навчання саксофоністів, було отримано з офіційних сайтів провідних мистецьких закладів освіти України [3; 4; 5; 10; 11; 13]. Відтак, використання комплексної джерельної бази

– від фундаментальних музикознавчих праць до сучасних електронних ресурсів – забезпечує глибоке та багатовимірне дослідження історичних і сучасних детермінант саксофонної освіти в Україні.

З огляду на фрагментарність попередніх досліджень, наукова новизна пропонованої статті полягає у систематизації значного фактологічного матеріалу, стосовного формування та визначення актуальних тенденцій розвитку саксофонної освіти в Україні, її інтеграції в європейську, та ширше – світову музичну культуру.

Мета статті – здійснити комплексний аналіз історичних передумов і сучасних факторів розвитку саксофонної освіти в Україні, визначити ключові досягнення, проблеми та перспективи її подальшого розвитку.

Результати. II пол. XX ст. ознаменована стрімким зростанням зацікавлення саксофоном у європейській та, ширше – світовій музичній культурі. Серед ключових детермінант цього процесу можна виокремити низку взаємопов'язаних факторів: формування виконавських шкіл гри на саксофоні, що заклали підвалини системного навчання на професійному рівні; активне оновлення композиторського мислення та появу великої кількості різножанрових творів для названого інструмента, що істотно розширили його сольний та ансамблевий репертуар. Водночас, важливим стимулом розвитку саксофонної освіти стала діяльність визначних виконавців і педагогів, які не лише удосконалювали техніку гри, а й сприяли популяризації інструмента завдяки організації міжнародних конкурсів, фестивалів та майстер-класів. Так, практика таких видатних саксофоністів, як Ю. Василевич, М. Мимрик (Україна), Ж. Десложе, Л. Еванс (Англія); Ж.-М. Лондекс, Ж.-Д. Міша, М. Мюль (Франція), Р. Нода

(Японія), Н. Піттель, С. Рашер, Д. Сінта (США), Л. Тіл та їхніх послідовників суттєво вплинула на стандарти виконавської підготовки та формування репертуарних програм у мистецьких закладах освіти Європи та Америки. Невід'ємною складовою названої галузі інструментальної культури є українське саксофонне мистецтво, що активно розвивається у контексті загальноєвропейських академічних традицій і збагачує міжнародний виконавський простір оригінальними творчими здобутками. Так, завдяки високопрофесійній діяльності українських педагогів-саксофоністів і фахових освітніх осередків, національна виконавська школа стала вагомим учасником світових процесів академізації саксофонного мистецтва.

Становлення саксофонного виконавства в Україні стало можливим завдяки тривалому історичному розвитку національного духового мистецтва, що створило міцне підґрунтя для інтеграції названого інструмента в систему професійної музичної освіти та концертної практики.

Мистецтво гри на духових інструментах в українській музичній культурі формувалось упродовж кількох століть під впливом соціально-економічних, культурних і політичних чинників. Історичні витoki професійної підготовки музикантів-духовиків в Україні пов'язані із функціонуванням «цехів» або «братств», які охоплювали різні види мистецької діяльності, як організація музичного супроводу релігійних та світських свят, ярмарків, редутів, міських урочистостей і парадів тощо, й функціонували у багатьох містах. Зокрема, вже у XVI-XVIII ст. музичні цехи були засновані на Правобережній Україні: 1578 р. у Кам'янці-Подільському, 1580 р. – у Львові, 1614 р. – у Степані на Волині, 1663 р. – у Рогатині, 1677 р. у Києві; згодом подібні організації з'явилися на Лівобережжі: у Задніпров'ї (1652 р.), Прилуках (1686 р.),

Переяславі (1692 р.), Стародубі (1705 р.), Батурині (1726 р.), Ніжині (1729 р.), Чернігові (1734 р.), Золотоноші (1767 р.), Літках на Чернігівщині (1770 р.), а також у Харкові й інших містах Харківщини (з 1780 р.). У межах цеху існувала система оплачуваного навчання гри на духових інструментах, яка завершувалася присвоєнням статусу майстра з правом офіційного виступу в межах міста [1, сс. 39-40].

Упродовж XVII-XVIII ст.у маєтках української міської та військової знаті як на Правобережжі, так і на Лівобережжі набули поширення різноманітні інструментальні ансамблі та оркестри. Серед них особливе місце займали рогові оркестри, сформовані з найбільш обдарованих кріпаків, які працювали під керівництвом запрошених іноземних музикантів. Це, зокрема, капели гетьманів Б. Хмельницького, І. Брюховецького, І. Мазепи, а також багатих родин Розумовських, Браницьких, Давидових, Щенських-Потоцьких, Г. Потьомкіна, П. Рум'янцева-Задунайського, П. Галагана, Г. Тарновського та інших [8, с. 67].

Професійне виконавство на духових інструментах почало активно розвиватися в Україні з сер. XIX ст. Вирішальну роль у цьому процесі відіграла діяльність музичних товариств та відкриття консерваторій за європейським зразком. Так, у 1863 р. було засновано Київське відділення РМТ – головний центр музичного життя столиці, при якому було відкрито музичну школу (1868 р.), згодом реорганізовано в музичне училище (1883 р.). Саме училища заклали підґрунтя виховання професійних музикантів до відкриття мистецьких закладів вищої освіти.

Так, випускники Київського музичного училища склали основу професорсько-викладацького складу Київської консерваторії, що розпочала діяльність у 1913 р.

Із класів духових інструментів, відкритих у Харківському музичному училищі упродовж 1886-1887 рр., вийшли такі знані виконавці, як-от гобоїсти Я. Куклес і М. Іванов, флейтист Б. Кричевський, трубач П. Рязанцев, валторніст Г. Білоцерковський.

У 1913 р. було також відкрито Одеську консерваторію, в якій на кафедрі духових інструментів на той час стали працювали Л. В. Роговий (флейта), В. Шамраєв (гобой), П. Фідлер (кларнет), Г. Гауер (фагот), В. В. Ріхтер (валторна), Л. Я. Могилевський (труба), Г. М. Лаєцо (тромбон), а в 1917 р. – Харківську консерваторію (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).

Упродовж ХІХ ст. у Львові відбувалася кристалізація духового виконавства та процес поступової професіоналізації музичної освіти. Цьому сприяла діяльність концертних установ, зокрема Музичної академії Ю. Ельснера, музичного товариства св. Цецилії (1826 р.), яке очолював Ф.- К. Моцарт, а також аматорських симфонічних оркестрів. Важливу роль у цьому процесі відіграло заснування Галицького музичного товариства (1838 р.), на базі якого спершу функціонувала музична школа, а у 1854 р.і було відкрито першу консерваторію в регіоні. Така культурно-освітня інфраструктура створила підґрунтя для подальшого розвитку різних напрямів академічного інструментального виконавства, зокрема гри на духових інструментах.

На поч. ХХ ст. традиції духового виконавства у Львові отримали подальший розвиток. Важливим етапом стало відкриття Львівської філармонії (1902 р.) та розширення мережі професійних освітніх закладів: Консерваторії імені К. Шимановського і Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (1903 р.), нині – Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Саме вище названі освітні заклади відіграли ключову роль у становленні української духової школи, об'єднавши навколо себе коло видатних музикантів, педагогів і науковців. Так, на кафедрі духових інструментів Київської консерваторії працювали знані музиканти й педагоги, які стояли біля витоків сучасної української школи гри на духових інструментах, зокрема А. Ф. Проценко (флейта) та В. М. Яблонський (труба). У передвоєнний період викладання забезпечували також такі фахівці, як О. Ф. Добросердов (тромбон), Я. Я. Юрченко (валторна), О. А. Литвинов (фагот), Л. І. Хазін (кларнет) та ін. [9]. У 1934 р. класи духових інструментів було об'єднано у кафедру, що дозволило оптимізувати навчальний процес і впорядкувати систему підготовки виконавців. Проте подальший розвиток школи гри на духових інструментах у Києві було призупинено у роки Другої світової війни [9].

У повоєнний період діяльність кафедри духових інструментів була відновлена, що дало новий поштовх для розвитку репертуару, удосконалення виконавських методичних засад, а також налагодження творчих контактів із зарубіжними колегами. Відзначимо, що зусилля провідних осередків музичної освіти спрямовувалися також й на інтеграцію саксофона як повноцінного інструмента в українську академічну традицію [7, сс. 79-80]. Так, перший спеціальний клас саксофона серед закладів вищої освіти України було відкрито у 1979 р. в Одеській державній консерваторії ім. А. Нежданової, який очолив Михайло Крупей; у 1985 р. – у Харківській консерваторії (засновник Віктор Чуриков), у 1989 р. – у Києві (фундатор Юрій Василевич).

Проте, у радянський період розвиток цієї галузі інструментальної культури був суттєво ускладнений через ідеологічні обмеження. Контакти з американською, французькою та німецькою школами гри на саксофоні

підтримувалися лише фрагментарно, оскільки цей інструмент у радянській культурній політиці нерідко сприймався як символ «буржуазних цінностей» і «капіталістичної культури». Така ідеологія значною мірою стримувала поширення сучасних виконавських і педагогічних методичних засад, характерних для зарубіжної традиції саксофонного мистецтва.

Лише після розпаду СРСР та здобуття Україною незалежності у духовному житті країни відбулися суттєві позитивні зрушення. Нові політичні та культурні обставини відкрили широкі можливості для налагодження співпраці з провідними західноєвропейськими музикантами й закладами музичної освіти, а також для повноцінного представлення власних творчих, виконавських і наукових досягнень у міжнародному просторі. На цьому тлі активізувався науковий, навчально-методичний, виконавський і мистецько-концертний процес, зокрема, завдяки багатогранній діяльності заслуженого артиста України, професора НМАУ ім. П. І. Чайковського, соліста оркестру Національної опери України імені Т. Г. Шевченка, засновника і художнього керівника Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України – Юрія Володимировича Василевича (нар. 1951). Саме він став тією ключовою творчою постаттю, завдяки якій саксофон отримав потужний імпульс для поширення як у концертній практиці, так і в системі професійної музичної освіти України, що сприяло розширенню та оновленню національного репертуару для названого інструмента.

Так, починаючи з 1989 р. Ю. Василевич розпочав викладацьку діяльність як педагог класу кларнета, а з 1990 р. – саксофона у НМАУ імені П. І. Чайковського та у Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. М. В. Лисенка. За роки праці він виховав понад 70 лауреатів міжнародних конкурсів, серед яких

О. Гаврилук, С. Гданський, І. Гринишин, Д. Довбиш, М. Заїкін, О. Заремський, В. Казикін, І. Кента, Д. Любченко, М. Мимрик, А. Москаленко, М. Пасічняк, Д. Потапенко, І. Сабат, С. Скуратовський, І. Храпко, Є. Шевцова, О. Яременко та ін. [7, сс. 85-86].

Значну увагу музикант приділяє популяризації сучасної української музики, зокрема творів Ю. Бабенка, Г. Гаврилець, В. Годзяцького, В. Губаренка, Ю. Іщенка, І. Кириліної, О. Козаренка, Л. та Ж. Колодубів, В. Рунчака, І. Тараненка, К. Цепколенко, В. Шумейка та багатьох інших авторів [7, с. 86].

Успішну реалізацію індивідуального та експериментально-орієнтованого підходу до виконавської та педагогічної діяльності демонструє професор Михайло Романович Мимрик (нар. 1977 р.). Серед його вихованців – понад 40 лауреатів міжнародних конкурсів, як О. Балашов, Т. Богоніс, Ю. Брошель, І. Васячкін, А. Голоднюк, О. Гудима, Дж. Джелілов, Є. Зіненко, Б. Кравчук, Л. Кушнір, В. Кушнар'юв, О. Мазанюк, Сунь Цзянь, Р. Футуйма, Цзо Чуань та ін [7, сс. 89-90].

Вагомий внесок у розвиток саксофонного мистецтва України зробили представники одеської школи, іманентними ознаками якої є поєднання академічного та джазового виконавства, зв'язки із західноєвропейськими традиціями. Найважливішим осередком розвитку академічного саксофонного виконавства названого регіону та національної музичної культури загалом, є Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, яка стала першим закладом вищої освіти в Україні, де вперше було відкрито клас саксофона. Ініціатором цього процесу став Михайло Крупей (нар. 1955 р.) – провідний педагог і виконавець, який у 1979 р. започаткував системну підготовку саксофоністів на вищому академічному рівні. Як талановитий і плідний педагог, він виховав велику плеяду

високопрофесійних саксофоністів: серед його учнів – численні лауреати та дипломанти всеукраїнських і міжнародних виконавських конкурсів, а також престижних джазових фестивалів. До найвідоміших представників його школи належать О. Басс, О. Бондаренко, Є. Калюжний, З. Карпова, О. Новосельський, Т. Пастушок, І. Продан, А. Степанова, Т. Шмиглик та багато інших, які гідно репрезентують українське саксофонне мистецтво як в академічному, так і в естрадно-джазовому напрямках [7, с. 166].

Окрім М. Крупця, у класі саксофона нещодавно почав працювати завідувач кафедрою оркестрових духових та ударних інструментів ОНМА імені А. В. Нежданової, заслужений діяч мистецтв України, професор Зіновій Буркацький (нар. 1962 р.) – виконавець і педагог, який продовжує традиції одеської саксофонної школи, водночас впроваджуючи сучасні методики навчання та активно залучаючи студентів до концертної і конкурсної діяльності. Завдяки його діяльності одеський осередок перетворився на платформу для творчого діалогу між національними і зарубіжними саксофоністами. Із 2023 р. викладачем по класу саксофона працює також випускник ОНМА імені А. В. Нежданової Богдан Русланович Бойко.

Яскравою представницею сучасної одеської саксофонної школи є Анна Степанова – викладачка (клас саксофона у Південноукраїнському Національному Педагогічному університеті імені К. Д. Ушинського, виконавиця (вокалістка та саксофоністка, солістка муніципального театру духової музики імені Саліка та Одеської філармонії) й організаторка культурно-просвітницьких проєктів, яка активно сприяє популяризації саксофона не лише у вищій музичній освіті, а й серед широкої громадськості [7, сс. 169-171].

Упродовж 1960-1970-х рр. у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (нині – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка) саксофон практикувався як додатковий інструмент. Попри те, що цей напрям ще не мав статусу повноцінного фаху, вже на цьому етапі закладалися методичні й виконавські засади, які пізніше стали основою для формування львівської саксофонної школи. Важливу роль у цьому процесі відіграли викладачі духових інструментів, як-от, музикант-педагог, обдарований виконавець-кларнетист, диригент, композитор, методист Володимир Миколайович Носов (1932-2005 рр.), який долучав саксофон до навчального процесу, поступово розширюючи його академічне поле.

Важливим етапом становлення академічної саксофонної освіти у Львові та західному регіоні загалом, стало офіційне відкриття у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка у 1994 р. спеціального класу саксофона. Ця подія стала визначальною на шляху усталення цього фаху в системі вищої музичної освіти Західної України й надало новий імпульс до розширення репертуару, формування виконавської школи та інтеграції її у європейський освітній простір. Цей крок став можливим завдяки ініціативі та наполегливій праці професора В. Носова, а також за активного сприяння завідувача кафедри духових та ударних інструментів, професора В'ячеслава Борисовича Цайтца (1937-2019 рр.).

Згодом колектив кафедри духових інструментів поповнив талановитий виконавець-саксофоніст та кларнетист Мирослав Васильович Мар'яш (1936-2015 рр.). За запрошенням професора В. М. Носова у 1992 р. він розпочав викладання кларнета та саксофона у консерваторії. Творчий орієнтир музиканта – французька саксофонна школа, зокрема традиції Ж.-М. Лондекса. Він є автором численних перекладів і транскрипцій для

саксофона, а також оригінальних творів та обробок. Серед його учнів – лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів Л. Бережна-Максименко, А. Брода, Ю. Будинкевич, З. Ковпак, О. Линда, С. Олеха [7, сс. 125-126].

Також вагомий внесок у розвиток утвердження саксофона в академічній виконавській традиції та освіті зробив старший викладач академії Олександр Гаврилович Боднарчук (1941-2019 рр.), який розпочав педагогічну діяльність у 1994 р., а з 2000 р. обіймав посаду старшого викладача класу кларнета та саксофона. Педагог підготував 26 лауреатів міських, обласних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Серед його найкращих учнів – О. Куча, О. Савка, І. Палюх, М. Поцко.

Із 2006 р. спеціалізований клас саксофона у ЛНМА ім. М. Лисенка вів заслужений діяч мистецтв України, професор В. Б. Цайтц. Серед його студентів – Я. Курілець, Ло Кунь, Д. Максименко, Л. Максименко та М. Поцко І. Москалюк [7, с. 127].

Із 2014 р. навчання в класі саксофона кафедри духових та ударних інструментів ЛНМА імені М. В. Лисенка веде кандидат мистецтвознавства, старший викладач Дмитро Максименко (нар. 1988 р.) – лауреат міжнародних конкурсів, учасник майстер-класів провідних європейських виконавців [7, с. 128].

Клас саксофона в закладах мистецької освіти Харкова, на відміну від інших духових інструментів, почав функціонувати відносно пізно. Його першими викладачами саксофона були кларнетисти та флейтисти [7, с. 173].

На кафедрі оркестрових духових та ударних інструментів ХДІМ ім. І. П. Котляревського (нині – Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського) клас саксофона відкрито у 1985 р. Його незмінним керівником є заслужений діяч мистецтв

України, доцент Віктор Васильович Чуриков (нар. 1948 р.) – випускник Харківського інституту мистецтв по класу кларнета, який викладав кларнет, саксофон та ансамбль духових інструментів. Музикант є одним із небагатьох українських саксофоністів, котрий успішно поєднує академічну та джазову стилістику як у виконавській, так і в педагогічній діяльності, має фондові записи на радіо Києва. Він активно долучається до проведення майстер-класів, а також є членом журі конкурсів академічної музики та джазових фестивалів [7, сс. 173-174].

Серед відомих харківських саксофоністів вирізняється Дмитро Александров (нар. 1973 р.) – випускник Харківського музичного училища та ХНУМ імені І. П. Котляревського, який реалізував себе в естрадно-джазовій сфері. Він є учасником колективів «East-Side», «Z-Band», «Kaktus Fresh», «UpSide 3», «VSH-Ensemble», «Kiev Salsa Kings» та ін., з якими гастролював країнами Європи [7, с. 174].

Саксофонне мистецтво на Дніпропетровщині формувалося в контексті багатоміжових професійно-музичних традицій регіону, що беруть початок ще з кінця XVIII ст. Значну роль у становленні саксофонної школи відіграли такі заклади мистецької освіти, як-от Дніпропетровське обласне музичне училище ім. М. І. Глінки, якому у 2006 р. надано статус Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки (нині – Комунальний заклад вищої освіти «Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради), а також мережа музичних шкіл регіону. Спершу формування класу саксофона, як і в інших закладах освіти мистецького профілю України, розпочиналося переважно у формі факультативного навчання для виконавців на кларнеті, флейті чи гобої.

Ключовою фігурою в розвитку саксофонного виконавства став Ігор Олегович Грузін (нар. 1965 р.) – завідувач кафедри духових та ударних інструментів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки (з 2007 р.), голова асоціації духової музики Дніпропетровської обласної організації Національної всеукраїнської музичної спілки (із 2008 р.), ініціатор створення спеціалізованого класу саксофона, керівник квартету саксофоністів, організатор численних конкурсів. Його діяльність сприяла інтенсивному розвитку саксофонного мистецтва, його популяризації в академічному і джазовому форматі, а також формуванню нової генерації високопрофесійних виконавців: вихованці І. Грузіна є лауреатами регіональних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Серед них – лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів, доктор філософії (PhD, 2023 р.) Володимир Олександрович Лебедь (нар. 1992 р.), який є викладачем Дніпровської академії музики [7, сс. 177-178].

Попри те, що ключовими осередками розвитку саксофонної освіти в Україні залишаються НМАУ імені П. І. Чайковського, ОНМА імені А. В. Нежданової, ЛНМА імені М. В. Лисенка, ХНУМ імені І. П. Котляревського, Дніпровська академія музики, а також ХНУМ імені І. П. Котляревського, важливу роль у поширенні саксофонної педагогіки відіграють і мистецькі кафедри інших закладів вищої освіти, охоплюючи як академічну, так і джазову підготовку.

Так, серед провідних українських виконавців і педагогів-саксофоністів особливе місце посідає Ігор Чернов – один із учасників першого складу Київського квартету саксофоністів. Його виконавська діяльність охоплює численні міжнародні гастролі: у складі симфонічного оркестру Національної філармонії України він виступав із концертними програмами в Австрії, Іспанії, Німеччині,

Південній Кореї, Польщі, Португалії, Угорщині, Франції, Швейцарії. Зокрема, у 2004 р. брав участь у міжнародному проєкті – постановці опери Дж. Пуччіні «Турандот» на олімпійському стадіоні в м. Сеул, як учасник Державного симфонічного оркестру України [5].

Водночас І. Чернов активно займався педагогічною діяльністю. Упродовж 1997-2005 рр. він викладав саксофон у Київському державному музичному училищі ім. Р. М. Глієра, а з 1988 по 2015 рр. обіймав посаду старшого викладача кафедри інструментального мистецтва факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ) [5]. Упродовж цього періоду ним було підготовлено чимало висококваліфікованих фахівців, серед яких – заслужені артисти України Ігор Рудий та Сергій Цимбал, лауреати міжнародних конкурсів Ростислав Зайцев, Роман Філінський та ін.

Серед провідних педагогів-саксофоністів, які поєднують активну виконавську та просвітницьку діяльність, варто відзначити Валентина Васильовича Касьянова – старшого викладача кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, який працює у названому закладі вищої освіти з 2008 р. Упродовж своєї професійної кар'єри він зарекомендував себе як висококваліфікований виконавець і педагог, автор навчального посібника «Suite in Swing для саксофона з оркестром» [3].

Викладачем класу саксофона в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка є і Сергій Вікторович Цимбал (із 2013 р.) – виконавець із досвідом концертної та педагогічної діяльності в Україні та Європі, лауреат міжнародних джазових конкурсів і фестивалів у складі квінтету саксофоністів (1993 р., Краків, Львів). Його

мистецька кар'єра охоплює широкий спектр жанрів і напрямів, що засвідчує універсальність і високий рівень професійної майстерності музиканта [13].

У Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра клас джазового саксофону очолює Олександр Валентинович Рукомойніков – заслужений артист України, доцент кафедри джазової музики, викладає з 2000 р., активний учасник вітчизняних і міжнародних джазових фестивалів. На кафедрі виконавських дисциплін працює Ігор Храпко, знаний оркестровий виконавець і ансамбліст, який робить внесок у формування джазової школи саксофонного виконавства [4].

Окремої уваги заслуговує виконавсько-педагогічна діяльність Романа Івановича Дзвінки (нар. 1960 р.н.) – кандидата педагогічних наук (1996 р.), доцента (1998 р.), фахівця з навчання гри на саксофоні у Рівненському державному інституті культури (нині – Рівненський державний гуманітарний університет). Свою викладацьку кар'єру він розпочав у 1988 р. у Бердянському державному педагогічному інституті, де вже у 1991 р. ініціював відкриття спеціалізованого класу саксофона.

З 1998 р. Р. Дзвінка обіймає посаду викладача у Рівненському державному інституті культури, де здійснює підготовку молодих саксофоністів на високому професійному рівні. Серед найуспішніших випускників – Артур Анучкін, Ігор Калганов, Тарас Пастушок [7, с. 97]. Зокрема, Пастушок Тарас Васильович із 2011 р. працює викладачем класу саксофона та диригування кафедри духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, успішно поєднуючи педагогічну та виконавську діяльність. Він є лауреатом міжнародних конкурсів «Срібний дзвін» (2001 р.,

м. Ужгород), «Selmer-Париж» (2005 р., м. Львів), конкурсу ім. Д. Біди (2006 р., м. Львів) [10].

Саксофонне виконавство в Івано-Франківському (колишньому Станіславівському) регіоні має тривалу історію, яка бере початок ще на зламі ХІХ-ХХ ст. Проте, подальший розвиток цієї галузі інструментальної культури був перерваний подіями Другої світової війни, що значно ускладнило формування виконавсько-методичних традицій. У сучасний період академічне саксофонне виконавство регіону динамічно розвивається на базі професійної мистецької освіти: Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Д. Січинського та Інституту мистецтв Прикарпатського (Карпатського) національного університету імені Василя Стефаника.

Цей розвиток тісно пов'язаний із діяльністю кількох поколінь викладачів, зокрема П. М. Гундера, А. Б. Іванчука, Я. Б. Курільця, О. Ю. Мельника, Я. Ф. Олесківка, І. Г. Піщюри, В. О. Пукаляка, В. І. Слюсарчука, які здійснили вагомий внесок у формування місцевої виконавської школи. У місті функціонують муніципальний концертний оркестр духової музики, муніципальний естрадно-симфонічний оркестр, муніципальний квартет саксофоністів, естрадний оркестр, що сприяють популяризації духової музики та розвитку ансамблевої культури.

Центральною фігурою в становленні саксофонного мистецтва Прикарпаття є Олександр Юліанович Мельник (нар. 1957 р.) – доцент кафедри виконавського мистецтва Прикарпатського (Карпатського) національного університету імені Василя Стефаника, засновник і художній керівник муніципального квартету саксофоністів «Джаз-класік» (1999 р.) (нині колектив функціонує при Івано-Франківській обласній філармонії імені Ірини Маланюк, художній керівник Мирослав Пасічняк) [7, сс. 133-137].

Особливо слід відзначити, що клас саксофона успішно побутує не лише у закладах вищої освіти, а й у фахових музичних коледжах та школах, що свідчить про сталий розвиток академічної саксофонної школи на всіх рівнях професійної мистецької освіти. Так, високий рівень підготовки саксофоністів демонструє, зокрема, Львівський фаховий музичний коледж імені С. Людкевича, де викладацьку діяльність здійснюють досвідчені педагоги – кандидати мистецтвознавства Л. Максименко та Д. Максименко, М. Мар'яш. Результати їхньої праці підтверджуються значними досягненнями студентів на всеукраїнських та міжнародних конкурсах [7, с. 130].

Ужгородський фаховий музичний коледж імені Д. Є. Задора також є центром формування фахової саксофонної школи. Одним із провідних педагогів цього закладу є заслужений артист України Ференц Томич – викладач-методист класу саксофона й кларнета, керівник естрадного оркестру коледжу [7, сс. 139-140].

Окрім Ф. Томича, клас саксофона в ньому також викладає заслужений працівник культури України, викладач-методист Олександр Михайлович Ухач (нар. 1954 р.), який посідає вагоме місце у розвитку саксофонної освіти в регіоні. Упродовж багатьох років він активно поєднує педагогічну, виконавську та просвітницьку діяльність, забезпечуючи високий рівень підготовки молодих музикантів [11].

На Хмельниччині одним із фундаторів класу саксофона став Василь Грицишин (1958-2010 рр.) – перший викладач Хмельницького музичного училища імені В. Заремби. Він здійснив перекладення різножанрових композицій для ансамблів саксофонів, підготував близько 50 студентів, з яких понад 30 стали лауреатами конкурсів. Його учні продовжують справу свого наставника, зокрема, клас саксофона веде Вадим Репецький, керівник

дикселенду «Експромт» (2004-2005) та квартету саксофоністів (із 2006 р.) [7, с. 91].

У Волинському фаховому коледжі культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського клас саксофона з 2000 р. очолює Олег Клейзун (нар. 1962 р.). Його підхід базується на традиціях американської саксофонної школи, що передбачає орієнтацію на джазову стилістику та популярну музику. Як соліст, він виступав у складі оркестрів Волині, Рівного та Львова, брав участь у програмах на телебаченні [7, с. 93].

Становлення професійної саксофонної школи на Вінниччині тісно пов'язане з діяльністю педагога та виконавця Євгена Попеля, який є організатором фестивалю «Vinnytsia Adolphe Sax Festival». Його педагогічна та концертна діяльність спрямована на популяризацію саксофона та створення сучасного українського репертуару для цього інструмента [7, с. 98].

У низці закладів фахової передвищої освіти також створені саксофонні ансамблі, які виконують твори академічного та сучасного репертуару, сприяючи популяризації саксофонного мистецтва серед молоді. Таким чином, саме музичні коледжі відіграють важливу роль у формуванні саксофоністів-професіоналів, що забезпечують неперервність мистецької освіти і слугують підґрунтям для подальшої фахової підготовки у закладах вищої освіти.

Розвиток саксофонної освіти в Україні у XXI ст. зумовлюється низкою соціокультурних, освітніх, технологічних та геополітичних чинників, які істотно впливають на зміст і форми організації навчального процесу у мистецьких закладах освіти різного рівня акредитації. Однією з провідних детермінант є процес євроінтеграції, який спричинив необхідність приведення національної освітньої системи зі стандартами Європейського Союзу. У цьому контексті важливою є

участь України у Болонському процесі, що вимагає модернізації навчальних планів, розширення академічної мобільності, оновлення репертуарного наповнення та підвищення кваліфікаційного рівня викладачів [2]. Відповідно, у провідних закладах вищої освіти, як НМАУ ім. П. І. Чайковського, ОНМА імені А. В. Нежданової, ЛНМА імені М. В. Лисенка, ХНУМ імені І. П. Котляревського, Дніпровській академії музики, активно впроваджуються міждисциплінарні підходи, здійснюється обмін викладачами та студентами в межах міжнародних програм, а також оновлюється репертуар відповідно до європейських тенденцій.

Наступним важливим чинником є розвиток цифрових технологій, які суттєво вплинули на методiku викладання гри на саксофоні, особливо в умовах пандемії COVID-19 і повномасштабної війни. Освітній процес був адаптований до нових форматів, зокрема онлайн-навчання, застосування відеоматеріалів, цифрових нотних архівів, онлайн-конкурсів і майстер-класів. Сучасний педагог-саксофоніст повинен володіти не лише традиційною методикою, а й цифровою компетентністю, вміти організувати ефективний дистанційний процес навчання, використовуючи такі платформи, як Zoom, Google Classroom, Moodle та ін. [13].

Також у сучасних умовах розвитку саксофонної освіти дедалі більшого значення набувають цифрові освітні платформи з елементами штучного інтелекту, зокрема Yousician та Melodics. Ці ресурси активно використовуються як доповнення до традиційного навчання, пропонуючи інтерактивні заняття, моніторинг індивідуального прогресу та зворотний зв'язок у режимі реального часу. Завдяки алгоритмам ШІ, які аналізують технічні та інтерпретаційні аспекти гри, платформи формують персоналізовані плани навчання. Це дозволяє

враховувати рівень підготовки, темп засвоєння матеріалу та індивідуальні потреби кожного саксофоніста, що сприяє підвищенню мотивації та ефективності освітнього процесу [6, с. 4].

Окрім цифрових платформ, стрімко зростає роль імерсивних технологій, таких як віртуальна (VR), доповнена (AR) та змішана реальність (MR). Їхнє впровадження в саксофонну освіту відкриває нові дидактичні можливості: віртуальні класи, симулятори концертних виступів, інтерактивні ансамблеві репетиції, візуалізація акустичних процесів. VR-технології, зокрема, забезпечують ефект присутності у віртуальному концертному залі або класі, де студент може відпрацьовувати сценічну поведінку, реагувати на віртуальну аудиторію або працювати з умовним акомпанементом. Це особливо актуально в умовах дистанційного навчання або обмеженого доступу до сценічної практики [6, с. 4]

Війна в Україні, що триває з 2014 р. і продовжилась повномасштабним вторгненням Росії в Україну у 2022 р., стала потужним викликом для мистецької освіти загалом і саксофонної зокрема. Зруйновані освітні заклади у східних та південних регіонах, евакуація викладачів і студентів, втрата інструментальної бази – ці фактори зумовили потребу в адаптації навчального процесу до воєнних умов. Водночас, у нових історичних обставинах саксофонна освіта стала важливим компонентом культурного спротиву, засобом збереження національної ідентичності та духовного самовираження. Відзначається зростання інтересу до українського репертуару, зокрема до творів Г. Гаврилець, Л. Колодуба, С. Пілютикова, В. Рунчака, І. Тараненка, які активно використовуються у навчальному процесі, підкреслюючи національну своєрідність саксофонної виконавської школи.

Ще однією визначальною тенденцією сучасного розвитку є розширення джазової, імпровізаційної та кросжанрової підготовки. У навчальних програмах багатьох фахових коледжів і академій з'являються курси з джазової імпровізації, ансамблевої гри, авторської інтерпретації, що відповідає вимогам сучасного ринку праці, який вимагає мобільності, стилістичної гнучкості та професійної адаптивності.

Нині спостерігається й оновлення генерацій викладацького складу, що теж є вагомим чинником трансформації саксофонної освіти. Поруч із досвідченими педагогами-виконавцями, як Ю. Василевич, М. Крупей, О. Мельник, М. Мимрик, В. Чуриков та багатьма іншими, працюють молоді викладачі (Б. Бойко, В. Лебедь, Д. Максименко, Л. Максименко, Р. Фотуйма та ін.), які впроваджують нові підходи у навчальний процес, пов'язані зі сучасними світовими тенденціями методики викладання гри на названому інструменті.

Висновки. У процесі дослідження історії становлення та розвитку саксофонної освіти в Україні зроблено висновки, що формування національної виконавсько-педагогічної школи саксофонного мистецтва відбувалося у тісному зв'язку із загальноєвропейськими тенденціями, насамперед із впливом французької саксофонної школи. Починаючи з II пол. XX ст. відбувається поступове становлення системи фахової підготовки саксофоністів в українських мистецьких закладах різних ланок освіти, що супроводжувалося розширенням репертуару, розвитком методики викладання гри на названому інструменті та зростанням виконавської майстерності майбутніх музикантів.

Важливу роль у цьому процесі відіграли провідні педагоги й виконавці, як Ю. Василевич, І. Грузін, М. Крупей, В. Носов, В. Цайтц, В. Чуриков та ін., діяльність

яких сприяла становленню професійної школи гри на саксофоні, формуванню авторських методичних підходів, а також популяризації сучасного українського академічного й естрадного репертуару. Їхні вихованці гідно представляють Україну на міжнародних конкурсах і фестивалях, що засвідчує результативність індивідуалізованого та творчо орієнтованого педагогічного підходу.

На сучасному етапі саксофонна освіта успішно функціонує як і у згаданих закладах вищої освіти, так і у фахових музичних коледжах, в яких сформовано стабільні педагогічні традиції, функціонують саксофонні ансамблі, розробляються і впроваджуються інноваційні навчальні програми, що відповідають сучасним європейським стандартам.

Таким чином, сучасна саксофонна освіта в Україні розвивається в умовах глибоких структурних змін, спричинених як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками. Серед ключових детермінант варто виокремити євроінтеграційні процеси, цифрову трансформацію, виклики війни, розширення джазового напрямку, зміни генерацій викладачів та потребу у розвитку національного педагогічного репертуару. Ці чинники формують нову парадигму саксофонної освіти, в якій гармонійно поєднуються традиція та інновація, академізм і стилістична мобільність, патріотизм і світовий контекст. Окремого дослідницького аналізу потребує практика проведення конкурсів саксофоністів в Україні, які відіграють важливу роль у формуванні професійної майстерності молодих виконавців, а також є важливим чинником розвитку саксофонної освіти в контексті її модернізації та інтеграції у міжнародний мистецько-освітній простір.

Список використаних джерел:

1. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: (Від найдавніших часів до початку ХХ століття): монографія. Харків: Основа, 2000. 344 с.
2. Джура О. Болонський процес як прояв модернізації освіти. Вища освіта України. 2008. № 4. Сс. 58-63.
3. Касьянов Валентин Васильович.
URL: <https://surl.li/uqqfqh>.
4. Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра URL: <https://surl.lu/bdvcsu>.
5. Київський національний університет культури і мистецтв. Факультет музичного мистецтва: склад кафедри інструментального мистецтва. [Архівна версія сайту].
URL: <https://surl.lu/hjzayh> .
6. Кишакевич Б., Кишакевич С., Стець Г. Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. Академічні візії. 2024. Вип. 27. Сс. 1-10.
7. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 292 с.
8. Перцов М. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ: Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2018. 205 с.
9. Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія. Київ: КНУКіМ, 2006. 400 с.
10. Рівненський державний гуманітарний університет. Інститут мистецтв. Кафедра духових та ударних інструментів. URL: <https://surl.lu/biqhhh>.
11. Ухач Олександр Михайлович.
URL: <https://surl.li/zesxst>.
12. Цимбал К., Цимбал С. Інформаційно-комунікаційні технології у фаховій підготовці студента-інструменталіста.

Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. (77/3).
Сс. 288-295.

13. Цимбал Сергій Вікторович.

URL: <https://surl.lj/wtxpti>

Iryna S. PALIICHUK,

PhD in Arts, Associate Professor,
Vasyl Stefanyk Carpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: iryna.paliichuk@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-9641-5240

Ruslan V. PAVLYUK,

Postgraduate,
Vasyl Stefanyk Carpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: ruslan.pavliuk.18@pnu.edu.ua,
ORCID: 0009-0008-7744-3439

**HISTORICAL AND CONTEMPORARY
DETERMINANTS OF SAXOPHONE EDUCATION IN
UKRAINE FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH
TO THE EARLY 21ST CENTURY**

Abstract. Based on the analysis of a diverse range of sources (dissertations, monographs, scholarly articles, and digital resources), the article explores the formation and development of saxophone education in Ukraine from the second half of the 20th to the early 21st century. The study highlights the prerequisites for the emergence of the Ukrainian school of saxophone playing, which evolved within the broader context of the European musical tradition and on the foundations of deep-rooted national educational and cultural processes. The historical origins of saxophone education are examined through

the lens of the activities of musical guilds and brotherhoods that, during the 15th-17th centuries, laid the groundwork for instrumental training, promoted the development of musical notation, ensemble and orchestral performance, and the establishment of professional music education. The article also outlines the impact of horn orchestras, amateur symphonic ensembles, and the work of musical societies, along with the establishment of conservatories modeled after European institutions throughout the 19th and early 20th centuries, which paved the way for the recognition of the saxophone as an academic instrument within Ukrainian musical culture. It is emphasized that, due to ideological reasons during the Soviet period, the saxophone remained a marginal instrument, while in the years following Ukraine's independence it became increasingly integrated into academic music education and performance. The study focuses on key regional centers of saxophone education, particularly at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, the Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy, the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy, the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, the R. M. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, the Dnipro Academy of Music, among others. The article analyzes the structure of departments, pedagogical schools, and the personal contributions of practicing educators such as Yu. Vasylevych, V. Churykov, I. Hruzin, M. Krupey, V. Nosov, V. Zaitz and others. The article also addresses current challenges in music education, including transformations within the Bologna Process, digitalization of the learning process, implementation of information and communication technologies, distance learning, and more. The research concludes that saxophone education in Ukraine is in a dynamic process of development and transformation. Its progress is grounded in historical achievements, particularly the pedagogical experience of

leading teachers and composers, while simultaneously being oriented toward innovation, intercultural dialogue, and global standards of professional training for musicians.

Key words: saxophone, academic saxophone education, methodological principles of saxophone playing, regional centers, digitalization of music education, performance art, music institutions of Ukraine.

References:

1. Bohdanov, V. (2000). Istoriiia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy: Vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX stolittia [History of wind music art of Ukraine: From ancient times to the early 20th century]. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
2. Dzhura, O. (2008). Bolonskyi protses yak proiav modernizatsii osvity [The Bologna Process as a manifestation of educational modernization]. Vyscha osvita Ukrainy, (4), 58-63 [in Ukrainian].
3. Kasyanov, V. (n.d.). Kafedra instrumentalno-vykonavskoi maisternosti [Department of Instrumental Performance Mastery]. Available at: <https://surl.li/dncihz> [in Ukrainian].
4. Kyivska munitsypalna akademiia muzyky im. R. M. Hliiera. (n.d.). Struktura akademii [Academy Structure]. Available at: <https://surl.lt/qkctnp> [in Ukrainian].
5. Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. (n.d.). Fakultet muzychnoho mystetstva [Faculty of Musical Arts]. Available at: <https://surl.li/cqxmp/> [in Ukrainian].
6. Kyshakevych, B., Kyshakevych, S., & Stets, H. (2024). Suchasni tendentsii tsyfrovizatsii muzychnoi osvity [Modern trends in the digitalization of music education]. Akademichni vizii, (27), 1-10 [in Ukrainian].
7. Maksymenko, L. (2020). Rehionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy [Regional dimensions of

- academic saxophone art in Ukraine]. dys. ... kand. mystetstvoznau. Lviv: LNMA im. M. Lysenka [in Ukrainian].
8. Pertsov, M. (2018). Fleitova muzyka Ukrainy: Vytoky, istorychna evoliutsiia ta suchasni tendentsii [Flute music of Ukraine: Origins, historical evolution and modern trends]. dys. ... kand. mystetstvoznau. 26.00.01 – Teoriia ta istoriia kultury. Kyiv: Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv [in Ukrainian].
9. Posvaliuk, V. (2006). Mystetstvo hry na trubi v Ukraini [The art of trumpet performance in Ukraine]. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].
14. 10. Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet. (n.d.). Kafedra dukhovykh ta udarnykh instrumentiv [Department of wind and percussion instruments]. Available at: <https://surl.lj/biqhjh> [in Ukrainian].
11. Ukhach, O. M. (n.d.). Tsiklova komisiia orkestrovykh dukhovykh ta udarnykh instrumentiv [Cycle commission of orchestral wind and percussion instruments]. Available at: <https://surl.li/zesxst> [in Ukrainian].
12. Tsymbal, K., & Tsymbal, S. (2024). Informatsiino-komunikatsiini tekhnolohii u fakhovii pidhotovtsi studentiv-instrumentalistiv [Information and communication technologies in the professional training of student instrumentalists]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, (77/3), 288-295 [in Ukrainian].
13. Tsymbal, S. (n.d.). Kafedra instrumentalno-vykonavskoi maisternosti [Department of Instrumental Performance Mastery]. Available at: <https://surl.lj/wtxpti> [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.130-151>
УДК 78(477):781.68:534.85]:[781.22:7.075

Надія Леонідівна БОНДАРЕЦЬ,
здобувач ступеня доктора філософії,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
e-mail: nadegdaleonidovna@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-6716-0995

ІНТЕРСЕМІОЗИС У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ САУНДПРОДЮСЕРА ЄВГЕНА ФІЛАТОВА

Анотація. Стаття присвячена дослідженню інтерсеміотичних процесів у музичній творчості сучасного саундпродюсера Євгена Філатова на прикладі проекту «Як звучить Україна». Музичні композиції програми демонструють, як звуки навколишнього середовища через процес трансформації інтегруються у музичний твір, набуваючи нового естетичного та культурного значення. Мета дослідження полягає у виявленні механізмів інтерсеміотичної трансформації природних і побутових звуків у музичну композицію, а також у визначенні ролі саундпродюсера як практичного семіотика, що оперує різними знаковими системами для створення полісеміотичних творів. Уперше досліджено специфіку використання подвійного кодування у сучасній аудіокультурі на прикладі музичної інтерпретації звуків міських середовищ України, що проявляється у поєднанні задокументованих звукозаписів і формуванні з них цілісної музичної композиції, яка передаватиме звуковий образ міста. Доведено, що інтерсеміозис у проекті «Як звучить Україна» здійснюється через конгруентну взаємодію аудіальних і візуальних кодів, які спільно формують нову креативну реальність і створюють багаторівневий

емоційно-смысловий простір. Особливу увагу приділено трансформації звуків (шумів) середовища у музичні елементи, де саунд набуває статусу знаку з власною семантикою у межах композиції. Здійснено інтерсеміотичний аналіз музичних композицій проєкту «Як звучить Україна». Досліджено подвійні змісти записаних звуків поєднаних у цілісну композицію з позиції музичності, емоційності та культурної цінності. Результати дослідження засвідчують, що інтерсеміотичне мислення в музиці є перспективним напрямом розвитку сучасного саундпродюсування та потребує подальшого вивчення механізмів формування аудіальних образів на основі звукових реалій. Стаття окреслює нові можливості для практичного застосування інтерсеміотичних стратегій у музичному мистецтві та розширює уявлення про роль саундпродюсера як культурного медіатора в цифрову епоху.

Ключові слова: музичне мистецтво, звукорежисура, саундпродюсування, інтерсеміозис, музика, музична інтерпретація, аудіовізуальне мистецтво.

Вступ. У сучасній музичній культурі відбувається істотна трансформація підходів до розуміння звуку в мистецтві: він розглядається як самостійний носій культурних та соціальних сенсів. Сучасна музична аудіокультура активно залучає в композиційний процес шумові явища, фонові звуки середовища та природні акустичні сигнали, що актуалізує необхідність їх інтерсеміотичного переосмислення. Відповідно, будь-який звук в сучасній музичній культурі у відповідному креативному контексті може набути естетичної, емоційної та символічної функції та трактуватися як музичний.

Інтерсеміотичні процеси, що охоплюють перехід від звукового фіксування реальності до естетичного

конструювання звукового образу, відкривають нові можливості для музичного продакшну і культурної репрезентації. Особливе значення у цьому контексті має аналіз не лише традиційних музичних кодів, а й нових знакових систем, що виникають на перетині акустичного середовища, цифрових технологій і креативних практик саундпродюсування. Це вимагає розробки теоретичних моделей опису міжзнакових трансформацій та вивчення конкретних кейсів сучасного музичного мистецтва, де шум і звук природного середовища набувають статусу повноцінних компонентів музичних композицій.

Одним із репрезентативних прикладів інтерсеміотичного мислення у музиці є проект «Як звучить Україна» Євгена Філатова, що поєднує документальність польових записів із креативною композиційною музичною інтерпретацією. Дослідження цього проекту дозволяє не лише висвітлити процеси інтерсеміотичної трансформації звуків міського середовища у музичний твір, а й виявити особливості побудови аудіального образу національної культури через засоби акустичного мистецтва. У цьому аспекті розгляд творчості митця набуває важливого значення для розуміння нових стратегій музичної комунікації у цифрову епоху.

У сучасній музичній культурі стрімко зростає роль інтерсеміозису як процесу взаємодії різних знакових систем, що породжують нові форми художньої комунікації. Проектування музики на основі звуків навколишнього середовища, використання в композиції побутових, природних або технологічних шумів, а також інтеграція аудіальних і візуальних кодів визначають новий рівень комплексного художнього мислення. Проблема вивчення інтерсеміотичних процесів у музиці стає важливою складовою як теоретичних досліджень сучасного мистецтва, так і практики саундпродюсування, що сприяє

розширенню засобів музичної виразності та розробці нових стратегій культурної комунікації.

Науковиця О. Афоніна, звертаючи увагу на фундаментальне значення ідеї подвійного кодування, вказує: «Ідея «подвійного кодування» збігається з семіотичним подвійним трактуванням знаків-кодів, кодування яких виявлено від дописемних часів і фонетичного письма, через друкарську техніку та інтернет-технології» [1, с. 10]. Ця еволюція свідчить про універсальність принципу багаторівневої семантичної обробки інформації в людській культурі. Системи подвійного кодування дозволяють одночасно зберігати пряме й опосередковане значення повідомлення, забезпечуючи гнучкість комунікації й адаптацію знакових структур до нових технологічних середовищ. Відповідно, подвійне кодування виступає базовим механізмом інтерпретації змістів у процесах культурної та технологічної еволюції.

Дослідження інтерсеміозису в музичній творчості, зокрема в проєктах, де поєднуються документальні звукозаписи, музичне аранжування та візуальні образи, набуває особливого значення для розуміння механізмів художнього мислення в умовах цифрової культури. Це завдання є важливим як у науковій сфері, де розробляються нові концепції аналізу аудіовізуального мистецтва, так і в практичній площині, де саундпродюсери та композитори застосовують інтерсеміотичні стратегії для створення інноваційних форм музичної комунікації, здатних передавати багатошарові змісти сучасного світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ідея подвійного кодування як основи багаторівневої семіотичної обробки знаків була ґрунтовно розглянута у дослідженні О. Афоніної (2018 р.) [1], яка визначила історичну еволюцію культурних кодів від дописемних часів до епохи

цифрових технологій. Авторка підкреслює універсальність принципу одночасного існування прямого й опосередкованого значення у межах одного повідомлення, що дозволяє знаковим системам адаптуватися до нових культурних і технологічних реалій. Це положення формує теоретичне підґрунтя для аналізу інтерсеміотичних процесів у сучасній музичній творчості, де природні звуки, побутові шуми й технологічні сигнали отримують нове художнє значення у межах єдиної аудіовізуальної структури.

Розвиток концепції інтерсеміозису в контексті емоційного впливу на реципієнта був здійснений у праці Т. Крисанової та І. Шевченко (2019 р.) [2], які дослідили механізми конгруентності та неконгруентності кодів у кінодискурсі. Їхні спостереження щодо взаємодії гетерогенних семіотичних систем у активізації емоційних ефектів є релевантними для вивчення музичних проєктів, які поєднують природні звуки з музичною структурою. Крім того, важливим джерелом є дослідження Дж. Хана (2021 р.) [6], який розглядає соціально-семіотичний характер музичного продакшну та підкреслює роль продюсерів як практичних семіотиків, що оперують знаковими системами у побудові складних аудіовізуальних наративів. Ці праці формують наукове підґрунтя для вивчення інтерсеміотичних процесів у музиці, однак питання трансформації документальних звукових записів у художні музичні твори досі залишається недостатньо розробленим.

Особливе місце у формуванні практичного матеріалу дослідження займають аналітичні матеріали проєкту «Як звучить Україна», зокрема статті В. Лавровського (2023 р.) [3] та В. Реді (2024 р.) [4], де окреслюється значення інтерсеміотичної взаємодії у побудові саундпортрету сучасної України. Проте існуючі

дослідження здебільшого зосереджені на описовому аналізі художніх результатів, залишаючи поза увагою глибинні механізми міжзнакової трансформації звуків у структуровану музичну композицію. Таким чином, невирішеною залишається проблема осмислення інтерсеміозису як активного творчого процесу у музиці, що передбачає реконцептуалізацію навколишніх акустичних феноменів у художній аудіопростір. Саме цим аспектам і присвячена дана стаття.

Мета роботи полягає у дослідженні інтерсеміотичних процесів у музичній творчості Євгена Філатова через аналіз трансформації навколишніх звуків у цілісні музичні композиції в межах проєкту «Як звучить Україна».

Результати. У контексті музичної культури початку ХХІ ст. поняття інтерсеміозису набуває особливої актуальності, оскільки сучасна музика дедалі більше виходить за межі виключно класичного музичного звучання, інтегруючись із візуальним мистецтвом, літературою, кінематографом, модою та цифровими технологіями. Інтерсеміозис трактується як процес взаємодії різних знакових систем у межах єдиного комунікативного простору, що призводить до забезпечення нових змістів.

Науковиці Т. Крисанова та І. Шевченко у статті «Інтерсеміозис негативних емоцій у кінодискурсі: психолінгвістичний ракурс» підкреслюють: «За умови конгруентності, різні коди одночасно актуалізують однакові емотивні значення; неконгруентність інтерсеміозису емоцій полягає в тому, що гетерогенні семіотичні засоби одночасно актуалізують різні емотивні смисли, що надає додаткової експресивності таким емоціям і підвищує ефективність їх впливу на глядача» [2, с. 130]. Така полісемантичність емоційної репрезентації сприяє

поглибленню емоційного залучення аудиторії та підвищенню ефективності впливу на її психоемоційний стан. Тобто, неконгруентний інтерсеміозис емоцій є важливим засобом посилення виразності художнього висловлювання і розширення спектра можливих інтерпретацій у реципієнта.

Дослідник Дж. Хан у науковій праці «A Social Semiotic Account of Music-Movement Correspondences» зазначає: «Використання графічного інструменту в програмному забезпеченні для музичного продакшну також підкреслює, що музичні продюсери самі є семіотиками – тими, хто більше зосереджується на практиці, ніж на теорії» [6. с. 257]. Аналіз соціально-семіотичного підходу до відповідностей між музикою та рухом засвідчує, що музичні продюсери виконують роль практичних семіотиків у процесі створення аудіальних проєктів. Це підтверджує функціональну природу семіотичної компетентності у сфері музичного продакшну та актуалізує необхідність подальшого вивчення практик інтерсеміотичного мислення у музиці.

Інтерсеміозис у сучасній музичній аудіокультурі – це процес змістової трансформації, за якої природні, побутові або технологічні звуки навколишнього середовища інтерпретуються, переосмислюються і реконструюються у музичні композиції, що набувають художньої, емоційної або концептуальної цінності. У цьому контексті інтерсеміозис полягає у переході звукових явищ із їхнього первинного утилітарного або природного значення у художню площину музичного висловлювання. Такий процес змінює семіотичний статус звуку: від знаку реального об'єкта або події до знаку естетичного, емоційного чи культурного сенсу, характерного для аудіокультури постіндустріальної доби.

Український продюсер, мультиінструменталіст, лідер проєкту «The Maneken», а також саундпродюсер проєкту «Онука» Євген Філатов, у своїй творчості демонструє яскравий приклад інтеграції різноманітних семіотичних кодів у межах сучасної музики. Одним із найвираженіших проявів інтерсеміотичного підходу в творчості Євгена Філатова є проєкт «Як звучить Україна», який перетворює шумові реалії міст України на осмислену музичну композицію. Євген так прокоментував свою участь у відеопроєкті: «Ми звикли дивитись на світ очима, відрізняти його кольорами. А я захотів звернути увагу саме на звук. ... Для мене це був новий досвід. Як музикант я втілюю свої креативні задуми, а тут було навпаки: я прислуховувався до звуків, які притаманні тим містам, де все відбувалося» [5].

Роль саундпродюсера в сучасній музиці виходить далеко за межі виключно звукозапису, вона розширює функції до ролі куратора, концептуаліста, який формує семіотичну стратегію твору. У випадку Євгена Філатова, це проявляється в гнучкому володінні різними стильовими мовами: від фанк-диско до арт-попу, від фольку до синтвейву.

Інтерсеміозис трактується як взаємодія між різними знаковими системами, у результаті якої виникають нові значення. У музичному мистецтві інтерсеміозис виявляється як: поєднання звукових та візуальних елементів; трансформація шумів у музику («немузичних» звуків у музичні); включення семіотично навантажених звуків (дзвони, дзвінки, сигнал повітряної тривоги); відтворення соціокультурного контексту через звук.

У межах проєкту «Як звучить Україна», започаткованого в 2021 р., зафіксовано звуки понад десяти українських міст: Дніпра, Запоріжжя, Києва, Львова, Миколаєва, Одеси, Полтави, Сум, Чернігова та ін. Саунд

акустичної ідентичності міського простору забезпечується звучанням транспорту, базарів, вокзалів, дзвонів, церковних хорів, шуму вулиць, дитячого сміху та інших елементів.

У науковій статті «Музика в культурній дипломатії сучасної України» вчена В. Редя так описала «документальний музичний проєкт» «Як звучить Україна»: «У звукову симфонію сучасного життя органічно влітаються свист козацьких шабель, звучання ліри, цимбал, трембіти, сопілки, величних тулумбасів, – що докорінно змінює уявлення про “традиційне українське”. Поруч голоси Майдану, острова Хортиці, неповторна звукова атмосфера Карпатських гір, Одеського оперного та львівських вуличок і – шокуючі звуки війни, сирен та вибухів» [4, с. 157]. Така взаємодія гетерогенних аудіокодів демонструє характерний для інтерсеміотичного процесу перехід від автономного існування окремих знаків до їх інтеграції у нову семантичну структуру, що має посилений емоційний і культурний вплив. Крім того, твердження вказує на конгруентність між різними звуковими шарами проєкту: попри їхню жанрову, історичну та семантичну розмаїтість, усі вони спрямовані на репрезентацію цілісного образу України як живої, багатошарової і динамічної аудіокультури. Тобто, наведений фрагмент акцентує на тому, що інтерсеміозис у проєкті «Як звучить Україна» полягає не тільки у взаємодії звуків різної природи, а й у генеруванні нового комплексного культурного меседжу через естетичне поєднання історичної пам'яті, сучасної реальності та емоційного досвіду.

Звукозаписи здійснені на локаціях не залишилися в первинному вигляді. Філатов, як саундпродюсер, трансформував їх у музичний матеріал, надавши їм ритмічну та гармонійну структуру, створивши музичний саундтрек кожного міста. В інтерв'ю для музичного видання «Слух» Євген зазначив: «Хотілося записати щось

ексклюзивне, характерне й притаманне саме тому місту, де ми перебували. Тому я обирав звучання світлофора, дзвони, щось, що буде асоціюватися з певним містом» [3]. Саундпродюсеру вдалося показати унікальний і водночас впізнаваний звуковий образ кожного міста.

Проект «Як звучить Україна» Євгена Філатова є прикладом сучасної інтерсеміотичної практики, в якій звукові феномени міського середовища переосмислюються як знакові структури і трансформуються у художню форму. Розглядаючи проект «Як звучить Україна» в контексті інтерсеміотичного аналізу, варто виділити наступні пункти, в розрізі яких він відбувається.

1. Акустичний ландшафт як знакова система.

Звуки міста виступають не просто елементами акустичного фону, а повноцінними аудіосеміотичними знаками, що втілюють у собі соціальну, історичну й культурну інформацію. Дзвони собору відсилають до релігійного контексту, трамвайні дзвінки фіксують урбаністичну реальність повсякденного життя, а живі діалоги на базарі виявляють локальну мовну ідентичність регіону. Інтегруючи ці звуки у музичні композиції, Філатов здійснює процес інтерсеміозису, за якого природні й соціальні акустичні знаки переходять у художню сферу, будуючи нові форми емоційного й культурного осмислення простору. В результаті цього переходу міське середовище перестає бути лише тлом, а перетворюється на активного співтворця музичного твору, відкриваючи для слухача багатогранний досвід взаємодії з власною культурною ідентичністю через звук.

2. Трансформація шуму у музику.

Проект «Як звучить Україна» яскраво ілюструє явище інтерсеміозису у сучасній аудіокультурі, зокрема у процесі музичної трансформації навколишніх звуків. Процес музифікації шуму виступає творчою

інтерпретацією, у межах якої побутові та природні звуки набувають естетичної функції і переосмислюються як художній матеріал. Філатов майстерно структурує ритмічну основу, використовуючи гул вокзалу як перкусійний каркас композиції, інтегрує церковні дзвони як мелодійний акцент, а дитячі голоси застосовує для формування атмосферного фонового шару. Така художня обробка звукового середовища є прикладом інтерсеміотичного перекладу, що передбачає перетворення реальних акустичних подій у знакові елементи музичної мови. Через цей процес буденна звукова реальність набуває нових смислів, що існують у межах музичного твору і водночас зберігають зв'язок із першоджерельним контекстом, створюючи багаторівневе естетичне сприйняття.

3. Аудіовізуальна взаємодія.

Одночасно з побудовою звукової картини відбувається візуалізація за допомогою відеоряду, що репрезентує життя українських міст. Візуальні образи та звукова текстура проєкту перебувають у стані конгруентності, оскільки обидві семіотичні системи узгоджено передають спільні емотивні і змістові смисли. Така конгруентна взаємодія звуку та зображення покращує емоційний ефект сприйняття, сприяючи формуванню полісеміотичного твору, у якому різні коди не лише співіснують, а й взаємно актуалізують та посилюють одне одного у єдиному художньому жесті. Проєкт створює особливу естетичну синергію, де аудіальні та візуальні шари інтегруються у спільну знакову систему, що дозволяє глибше відчувати атмосферу сучасної України через багатоканальне сприйняття.

Євген Філатов у цьому проєкті виступає не лише як композитор і продюсер, а як медіатор між знаковими системами: шумовою реальністю та музичним твором. Його завдання полягало в тому, щоби зберегти автентичність

аудіоматеріалу, водночас трансформуючи його в структуровану композицію, доступну для слухача. Такій підхід можна назвати інтерсеміотичним саундпродюсуванням, де звук несе не лише естетичне, а й культурне навантаження. У результаті ми чуємо не просто музику, а звучання української ідентичності, матеріалізованої в аудіоформі.

Проект «Як звучить Україна» стає прикладом сучасного музичного мистецтва, в якому інтерсеміозис виступає основним творчим методом. Завдяки вмінню Євгена Філатова працювати зі звуком як зі знаковою системою, вдалося випустити аудіокомпозиції, які одночасно є і саундтреками українських міст, і глибокою соціокультурною рефлексією.

Цей підхід відкриває нові можливості для саундпродюсерів, які мислять не лише як технічні фахівці, а як медіахудожники, які працюють на перетині мистецтва, культури та технологій.

У музичній композиції «Як звучить Київ», створеній саундпродюсером Євгеном Філатовим, реалізовано концепцію міжзнакової трансформації, що проявляється через інтерсеміотичне поєднання урбаністичних звукових елементів і музичної драматургії. Композиція базується на звукових компонентах, що є частиною повсякденного міського середовища Києва, але завдяки інтерсеміотичному задуму автора набувають статусу музичного висловлювання. У цьому епізоді звуки Києва набувають нового мистецького значення, трансформуючись із документального аудіофіксування навколишнього середовища у повноцінний емоційно-смісловий матеріал для музичної композиції.

Використання дзвонів ратуші на Контрактовій площі, які відтворюють мелодію «Рече та стогне Дніпр широкий», виступає семантичним початком композиції та

формує її ідентифікаційний музичний код. Сам звук, який у міському просторі функціонує як сигнал часу, в музичному творі виконує роль інтродукції, що містить символічне навантаження. Така трансформація значення звуку є прикладом інтерсеміозису, коли семіотична функція одного середовища переноситься до іншого: від звукового середовища міста до художнього наративу.

Пульсаційний звук серця, взятий із мініскульптури проєкту «Шукай», а також уривок пісні «Як тебе не любити, Києве мій», відтворений із мініатюрного грамофона, репрезентують інтеграцію елементів культурної пам'яті в композиційну тканину твору. Такі звуки стають не просто фоновими, а осмисленими структурними компонентами, що мають змістову кореляцію з образом Києва як живого організму. Даний прийом формує багаторівневу семіотику аудіосередовища, де кожен звук зберігає первинне значення, але водночас набуває нового сенсу в музичній структурі.

Важливим драматургічним елементом є запис шумів міського транспорту, зокрема турнікетів, ескалатора та поїздів метро, які забезпечують ритмічну і темпоральну основу композиції. На цьому фоні з'являється гра на окарині, яка імітує інтонації української пісні. Таким чином досягається контраст між індустріальним ритмом мегаполіса та традиційним інструментальним звучанням, що демонструє складну культурну палітру міста. Цей прийом також ілюструє міжкодовий діалог: індустріальні звуки вступають у взаємодію з етнічним аудіоматеріалом, формуючи новий тип музичної наративності.

У другій частині композиції послідовно інтегруються аудіо з локацій, пов'язаних із культурною та соціальною активністю: музей, вуличні музиканти, толока. Ці елементи демонструють здатність сучасного саундпродюсера не лише працювати з текстурами шуму, а

й виокремлювати змістовні акценти, які передають характер часу. Темп у 131 удар на хвилину виконує символічну функцію, репрезентуючи динамічне життя Києва, яке співіснує з рефлексією воєнного досвіду, що фіксується у записах зруйнованих будівель і фразі «Увага, відбій повітряної тривоги».

Творчий підхід Євгена Філатова виявляється у здатності формувати складні музичні форми із буденних звуків, які є проявом високого рівня саундперцептивності. Такий спосіб мислення засвідчує зсув від традиційної музичної композиції до постінструментальної моделі композиторської творчості, де звук у його первинному вигляді здобуває нове життя через інтерсеміотичну обробку. Композиція «Як звучить Київ» демонструє, що в умовах війни та соціальних трансформацій звук міста може стати основою художнього осмислення і бути засобом збереження культурної ідентичності у звуковій формі.

В епізоді «Як звучать Карпати» реалізовано художній принцип інтерсеміотичної трансформації природних і побутових звуків у функціональні елементи музичної композиції. Таке аудіальне рішення репрезентує поєднання етнографічної спостережливості, ритмічної структури та концептуального саунддизайну, що формує нову модель музичного осмислення навколишнього середовища. Принцип полягає у перенесенні семіотики навколишніх звуків до системи музичних координат, в яких вони набувають тембрових, ритмічних та гармонічних функцій.

Використання дзвону пляшок як джерела високочастотної перкусії є прикладом відтворення традиційної функції хай-хету або шейкерів за допомогою об'єктів довкілля. Саундпродюсер досягає тонкої інтонаційної організації цих звуків, що дозволяє їм не лише доповнювати ритмічну текстуру композиції, а й виконувати

роль філігранної тембрової артикуляції. У поєднанні з грюкотом сміття як джерелом середньочастотної перкусії формується багаточаровий ритмічний малюнок, що резонує з народними ритмічними структурами, хоча й позбавлений прямого етнічного цитування.

Оригінальним рішенням є використання хрусту білого гриба як аналога бас-барабана. Завдяки маніпуляціям з ритмом, компресією та еквалізацією цей звук набуває барабанної функції, зберігаючи при цьому свою акустичну ідентичність. Це ще раз підкреслює високий рівень аудіоперцептивності саундпродюсера проєкту, який не лише фіксує звук, а й чує в ньому потенціал для інтеграції у музичну систему. Аналогічну функцію виконує і звук від удару килимарного станка, який сприймається як елемент барабанної установки та вписується в тактову організацію композиції.

Семантичну насиченість мають і звуки доквілля з чіткою музичною інтерпретацією. Зокрема, дзвіночок на вівці виконує функцію чаймсів, що додає композиції етнографічного колориту. Падіння сосен використано як джерело низькочастотних акцентів, схожих на там-тами або литаври. Ці звуки виконують роль оркестрових барабанів і підсилюють емоційний вплив композиції, особливо в кульмінаційних моментах. Їх темброва обробка дозволяє створити ілюзію масштабності та глибини простору.

Важливою ознакою інтерсеміотичної стратегії є трансформація людських вигуків у функціональні вокальні елементи. У проєкті вигуки синхронізовані, тонально відкореговані та структуровані таким чином, що виконують функцію бек-вокалів. Такий підхід свідчить про вміння саундпродюсера розпізнати емоційний потенціал невербального сигналу та інтегрувати його в музичну тканину без втрати автентичності. Завдяки цьому елементу

композиція набуває хорової щільності, що поглиблює художній зміст твору.

Фінальним елементом став шум дощу на озері Синевір, який сприймається як метафоричні оплески, які в кодї композиції створюють ефект завершення виступу. Таке звукове рішення підтверджує, що навіть фонові природні звуки, оброблені з урахуванням ритму, тембру та динаміки, можуть виконувати функцію музичних інструментів. Композиція «Як звучать Карпати» демонструє глибоку авторську чутливість до навколишнього світу, здатність розпізнавати потенціал звуку та трансформувати його у виважену музичну форму, що вказує на новий підхід до музичного мислення, де звук не наслідує структуру, а створює її.

У проєкті «Як звучить Чернігів» саундпродюсерське мислення проявляється в здатності Євгена Філатова інтерпретувати звукову матерію міського середовища як носія музичного змісту. Концепція композиції базується на інтерсеміотичному підході, коли побутові, міські та емоційно забарвлені звуки трансформуються в повноцінні музичні елементи. Даний метод поєднує документальну автентичність і мистецьку адаптацію, формуючи таким чином унікальну звукову картину міста, що розгортається у структурі музичного твору.

Ключову роль у композиції відіграє вигук дитини, який був відредагований відповідно до тональності твору і виконує функцію музичного хуку. Звук, який у реальному житті є емоційною реплікою, в межах композиції трансформується у центральний мотив, що формує початкову інтонацію твору та запам'ятовується слухачеві. Подібна трансформація демонструє вміння композитора переосмислити емоційну природу голосу й перетворити її на структурну одиницю композиції.

Звуковий сигнал світлофора, зафіксований у міському просторі, використано як динамічний елемент ритмічного руху. Його імпульсна структура дозволила побудувати логіку розвитку музичної фрази. Натомість, бек-вокали, записані в храмі на мурмурандо, виконують роль звукового фону з високою реверберацією, надаючи композиції глибини, щільності та просторового виміру. Завдяки архітектурному акустичному середовищу храму, тембр вокалу набуває камерного об'єму, що збагачує загальну текстуру твору.

Гуркіт ролердрому в контексті саунду виступає альтернативною барабанної партії, виконуючи ритмічну функцію через скрегіт, ковзання та удари коліс по поверхні. Адаптація ритмічної структури дозволяє сформувати перкусійну основу, з якою взаємодіє тертя наждачного паперу по дереву. В результаті звук не дублює ритм, а навпаки, створює контрапункт до основної долі, додаючи варіативності, асиметрії та динамічного розмаїття у музичну тканину композиції.

Церковні дзвони, введені в кульмінаційній частині, виконують функцію ритмічної і символічної розв'язки композиції. Вони сприймаються як знак сакральної енергії міста, а також як звуковий код, що вкорінений у місцевій культурі. Їхнє звучання відсилає до колективної пам'яті й емоційного архетипу, що посилює цінність проекту та формує відгук до збереження культурної спадщини. Сигнал повітряної тривоги, який з'являється на завершальному етапі, додає драматургії та водночас рефлексії сучасної реальності. Він інтегрується в композицію не як випадковий шум, а як свідомо обрана музична подія, яка репрезентує стан суспільства в умовах війни.

Отже, «Як звучить Чернігів» демонструє, як засобами інтерсеміотичного мислення можна перетворити звуки міста на музичну драму з чіткою композиційною

логікою. У цій роботі Євген Філатов виступає не лише саундпродюсером, а й композитором, який вміє виокремити звукові елементи, здатні нести емоційний та символічний зміст. Композиція створює нове уявлення про музику як форму переосмислення реальності, у якій кожен звук проявляє себе в ролі і музичного інструменту, і звичного емоційного коду.

Висновки. У результаті проведеного дослідження було встановлено, що інтерсеміотичні процеси в сучасній музиці відіграють ключову роль у формуванні нових форм креативного мислення, в контексті якого будь-який звук навколишнього середовища може трансформуватися у повноцінний компонент музичного твору. Проєкт «Як звучить Україна» Євгена Філатова став яскравою ілюстрацією можливостей трансформації зафіксованого аудіоматеріалу в цілісну мелодію, в якій звук функціонує одночасно як семіотичний знак реальності та музичний елемент композиції. Дослідження засвідчило, що саундпродюсер реалізовується як практичний семіотик, який здійснює інтерсеміотичне переосмислення навколишнього простору у нову знакову систему.

Встановлено, що процес інтерсеміозису в аудіальному мистецтві має комплексний характер, поєднуючи акустичні, емоційні та культурні коди, що утворюють багаторівневу художню реальність. Важливу роль у цьому процесі відіграють стратегії подвійного кодування, які забезпечують гнучкість сприйняття та інтерпретації звукового матеріалу. Дослідження також виявило, що полісеміотичні композиції, сформовані шляхом конгруентної та неконгруентної взаємодії знакових систем, значно посилюють емоційний та когнітивний вплив на реципієнта, сприяючи створенню глибокого естетичного досвіду.

Перспективами подальших досліджень у цьому напрямку є системне вивчення механізмів інтерсеміотичної трансформації у різних видах музичної творчості. Особливої уваги потребує аналіз семіотичних стратегій саундпродюсерів у контексті цифрової культури, а також дослідження сприйняття інтерсеміотичних впливів музичного матеріалу на реципієнтів. Подальший розвиток інтерсеміотичного підходу відкриває нові можливості для осмислення звукового мистецтва як інструменту комунікації, ідентичності та культурної пам'яті.

Список використаних джерел:

1. Афоніна О. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ: Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2018. 36 с.
2. Крисанова Т., Шевченко І. Інтерсеміозис негативних емоцій у кінодискурсі: психолінгвістичний ракурс. *Psycholinguistics*. 2019. Vol. 25, Iss. 2. Сс. 117-137.
3. Лавровський В. «Як звучить світ. Україна»: Євген Філатов випустив мініальбом зі звуками українських міст. Слух. 2023. URL: <https://surl.li/gtkjtw>.
4. Редя В. Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. Сс. 153-160.
5. Суспільне Новини. «У нашому культурному кодi набагато більший пласт, ніж шаровари» – Євген Філатов про те, як звучить Україна. URL: <https://surl.li/dhncil>.
6. Han J. A Social Semiotic Account of Music-Movement Correspondences. *Arts Design & Architecture*. 2021. 269 p.

Nadiia L. BONDARETS,

Postgraduate,

National Academy of Management of Culture and Arts,

Ukraine, Kyiv,

e-mail: nadegdaleonidovna@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-6716-0995

INTERSEMIOSIS IN THE MUSICAL WORK OF SOUND PRODUCER YEVGENY FILATOV

Abstract. The article is dedicated to the study of intersemiotic processes in the musical creativity of contemporary sound producer Yevhen Filatov, based on the case of the project “How Ukraine Sounds”. The musical compositions of the programme demonstrate how environmental sounds are transformed and integrated into a musical work, acquiring new aesthetic and cultural significance. The aim of the study is to identify the mechanisms of intersemiotic transformation of natural and everyday sounds into musical compositions, as well as to determine the role of the sound producer as a practical semiotician operating across different sign systems to create polysemiotic works. For the first time, the specificity of the use of double coding in contemporary audio culture is examined, using the example of the musical interpretation of urban soundscapes in Ukraine. This is manifested in the combination of documented field recordings and their formation into cohesive musical compositions that convey the sonic image of a city. It is demonstrated that intersemiotic processes in the project «How Ukraine Sounds» are realised through the congruent interaction of audio and visual codes, which together form a new creative reality and generate a multilayered emotional and semantic space. Special attention is paid to the transformation of environmental sounds (noises) into musical elements, where sound acquires the status of a sign

with its own semantics within the structure of the composition. An intersemiotic analysis of the musical compositions has been carried out. The study explores the dual meanings of recorded sounds, combined into a cohesive composition from the perspectives of musicality, emotionality, and cultural value. The results of the research indicate that intersemiotic thinking in music represents a promising direction for the development of contemporary sound production and requires further exploration of the mechanisms behind the formation of audio images based on sound realities. The article outlines new opportunities for the practical application of intersemiotic strategies in musical art and expands the understanding of the sound producer's role as a cultural mediator in the digital age.

Key words: musical art, sound engineering, sound production, intersemiotic processes, music, musical interpretation, audiovisual art.

References:

1. Afonina, O. (2018). *Kulturyi kod i «podviine koduvannia» v mystetstvi* [Cultural code and «double coding» in art]. Extended abstract of doctoral's thesis, Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
2. Krysanova, T., & Shevchenko, I. (2019). *Intersemiozis negativnix emocij u kinodiskursi: psixolingvistichnij rakurs* [Intersemiotic translation of negative emotions in film discourse: A psycholinguistic perspective]. *Psycholinguistics*. 25(2), 117-137 [in Ukrainian].
3. Lavrovskyi, V. (2023). "Yak zvuchyt svit. Ukraina": Yevhen Filatov vypustyv minialbom zi zvukamy ukrainskykh mist ["How the World Sounds: Ukraine": Yevhen Filatov released a mini-album with the sounds of Ukrainian cities]. *Slukh*. Available at: <https://surl.li/gtkjtw> [in Ukrainian].

4. Redia, V. (2024). Muzyka v kulturnii dyplomatii suchasnoi Ukrainy [Music in the cultural diplomacy of modern Ukraine]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 48, 153-160 [in Ukrainian].
5. Suspilne Novyny. (2024). “U nashomu kulturnomu kodi nabagato bilshyi plast, nizh sharovary” – Yevhen Filatov pro te, yak zvuchyt Ukraina [“There is a much deeper layer in our cultural code than just sharovary” – Yevhen Filatov on how Ukraine sounds]. Available at: <https://surl.li/dhncil> [in Ukrainian].
6. Han, J. (2021). A Social Semiotic Account of Music-Movement Correspondences. *Arts Design & Architecture* [in English].

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.152-168>

УДК 7.739(045)

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,
доктор мистецтвознавства, професор,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,
ORCID: 0000-0001-6741-7829

**СИЛА. РУХ. РИТМ: ТВОРЧИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ
СКУЛЬПТОРА СЕРГІЯ БРИЛЬОВА**

Анотація. Стаття має на меті фокусувати увагу соціуму на творчості київського скульптора Сергія Володимировича Брильова, ввести його ім'я в науковий обіг сучасної України. Увага до творчості митця, що має пригортатися цією розвідкою, повинна сприяти тому, щоб його художній доробок посів гідне місце в галереї провідних скульпторів сучасної київської школи ваяння. Висвітлено основні сфери застосування художнього хисту скульптора, його експерименти з образним рядом, техніками, матеріалами. Акцентовано сміливість експериментального шляху художника з фактурами, різноманітними ефектами матеріалів, акцентовано широту сюжетного, образного діапазону автора. Підкреслено багатогранність образного ряду, розглянуто принципи образотворення, зроблено акцент на роботу майстра з фактурами, розмаїття матеріалів, із якими він працює: бронзи, мармура. Виділено домінуючі жанри, типи та характери образів автора – релігійний, анімалістичний, портретний, узагальнюючою підкреслено мову алегорії, що

дозволяє зробити твори художника максимально яскравими та промовистими. Акцентовано композиційні прийоми, що створили ритм візитівкою скульптури майстра: шлях пошуку точки опори, балансу між масами, засіб контрасту як один з найбільш вдалих для втілення задуму. Принцип контрасту, протиставлення сили та тендітності, міці та легкості виділений як характерна риса композицій С. Брильова. Аналіз зроблений на матеріалі творів 1990-х – 2020х рр. Підкреслено багатовекторність творчої діяльності автора, що займається скульптурою, викладацькою роботою, суспільною діяльністю, науковими студіями. Зроблено акцент на поєднанні в творчості художника високого рівня знання основ, наявність академічної виучки зі сміливими композиційними пошуками, експериментами з фактурою та кольором, тобто підкреслено синтез традицій і новаторства в авторській манері художника.

Ключові слова: сучасна українська скульптура, бронза, мармур, фактура, академізм, експеримент, мистецька освіта.

Вступ. Усі процеси, з яких зітканий сучасний килим вітчизняного мистецтва, відбуваються дуже швидко, тому трансформації мистецького поля теж можна назвати доволі динамічними. І консистенція цього поля надалі стає все строкатішою, а публіка – все менш вибагливою. Відповідно, до когорти сучасних митців за таких обставин незабаром можна буде назвати будь-кого, хто десь колись пробігав повз школи і випадково натрапив на «п'ятихвилинку» малювання дітьми крейдою на асфальті та вирішив скласти їм компанію. Мистецька спільнота стає все багатшою випадковими членами, які задають загальний тон, дискредитуючи та знижуючи планку професійного рівня. Чому це відбувається – питання, на яке є як мінімум дві

прості відповіді. Перша: стрімке падіння рівня мистецької освіти, яка позбавляється своїх стовпів, академічних «азів», що все частіше підміняються примарними сучасними поглядами на кшталт «я – художник, я так бачу». Результаті навіть саму цю фразу молоді «митці» скоро не зможуть написати без помилок.

Друга: корупція в освіті та культурі, помножена на недоброчесність, що дає такий результат. За цим твердженням стоїть дуже простий факт: наявність у нинішній мистецькій спільноті великої кількості «випадкових» людей. Вони вступали в ЗВО через низький конкурс, на контрактну форму, де все вирішується відсутністю попиту на спеціальність та фінансовою спроможністю вступника, що надалі супроводжується низькими вимогами до здобувача, його завищеною самооцінкою та докорінним викривленням принципів студентоцентризму, що в результаті підміни понять трансформувалися в принципи безкарності та відсутності самокритичності. Кожен з них захищений дипломом профільного ЗВО. Далі він захищає себе вступом до різноманітних профільних спілок, куди потрапляє переважно таким саме чином: сплачуючи оргвнески, оплачуючи зали, матеріали, виставкові простори, майстерні, послуги критиків, поліграфічні потреби, при цьому інколи не знаючи елементарної «грамоти» фаху. Процеси ведуть до безпорадності тих рідких «вовків-одинаків», які ще намагаються тримати гідну планку професіоналізму, тому кожен такий «Дон Кіхот», що має професійну академічну виучку, може володіти словом як автор текстів та є професіоналом як практик, є на вагу золота, і вартий тго, щоб бути предметом досліджень сучасних мистецтвознавців, арт-критиків. До таких митців належить представник київської школи скульптури Сергій Брильов.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки майстер є сучасним митцем, недивним видається те, що бібліографія про нього дуже скудна, майже відсутня. Є поодинокі статті в джерелах енциклопедичного характеру [4; 5], окремі невеличкі згадки довідкового типу [1; 6], стисла фрагментарна інформація, присвячена окремим творам чи етапам їх народження [8; 9]. Створити уяву про стиль роботи з науковими текстами можна завдяки статтям самого автора – або одноосібним, або у співавторстві з іншими митцями [1]. Фактично цим обмежується станом на зараз стан висвітлення творчості художника у вітчизняній гуманітаристиці, тому введення його робіт у науковий обіг є однією з задач і цієї розвідки, і перспектив потенційних теоретичних штудій.

Результати. Сергій Брильов є одним з тих митців, яким вдається синтезувати у своїй діяльності теоретичні та практичні штудії. Випускник РХСШ ім. Т.Г. Шевченка та НАОМА, він має базову фундаментальну освіту скульптора. Роки академічної виучки профільної школи та провідного мистецького ЗВО країни дали свої плоди – художник має міцну, безапеляційно ґрунтовну виучку, добре володіє азами, академічної підготовкою. В цьому він є доволі рідким прикладом того, як потрібно формувати індивідуальний стиль. Манера С. Брильова доволі вільна, він схильний до алегорії, є прекрасним стилізатором. Його форми, незалежно від сюжетики робіт, перенаявно тяжіють до умовності, він досить рідко буває натуралістичним у своїх композиціях. Але при цьому в кожному творі видна міцна, гарно «поставлена» рука, знання пластично анатомії, пропорцій людського (і не тільки, бо анімалістика ієж є у доробку майстра) тіла, що видає «муштру» академічної класичної освіти. Своє переконання в необхідності академічної виучки, класичної підготовки автор доводить не лише в практичних, ає і в

теоретичних працях, деякі з його статей у наукових виданнях присвчені саме необхідності академічної освіти як підґрунтя для повноцінного, всебічного розвитку митця [1]. У цьому скульпторові теж доводиться «донкіхотствувати» – адже в сучасному мистецькому соціумі все швидше шириться думка про неовов’язковість класичної художньої освіти. Рівень професійної майстерності, володіння ремеслом стрімко падає, тому доводиться власним прикладом протистояти деградації художньої освіти, що митцеві непогано вдається. Важливо акцентувати, що цю ідею митець просуває і у своїй педагогічній практиці: впродовж останніх років він мав досвід викладання у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (нині – Київська Академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука), Київському національному університеті технологій та дизайну, Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка [2]. Можливість поширювати ідею покращення освіти мистецького напрямку художник мав і займаючись суспільною діяльністю в мистецькому полі, співпрацюючи з Національною Спілкою художників України: з 2009 до 2012 рр. – як Голова Молодіжного об’єднання Київської організації НСХ, з 2010 до 2013 рр. – як заступник Голови Київської організації НСХ.

Починаючи з 1990-х рр., С. Брильов доволі активно виставляється, регулярно беручи участь у Трієннале скульптури в Києві (1999, 2002, 2005, 2008, 2020, 2023 рр.), Всеукраїнських художніх виставках (1993-2021 рр.), маючи персональний виставковий проект у 2003 р. (м. Київ). Діапазон його жанрових вподобань достатньо широкий: у галереї образів можна побачити й літературних героїв (драматичний «Тев’є молочник», бронза, 2001 р.; дуже характерний бронзовий «Кіса Вороб’янінов», 2004 р.), і

історичні образи (дипломний проект «Князі Борис і Гліб», бронза, граніт, 1998 р.), і портрети, і анімалістику, що водночас є палітрою алегоричних образів, і релігійних, («Да мене мене чаша сія», бронза, граніт, 1995 р.; «Одкровення», бронза, 1995 р.; «Авраам», бронза, 2023 р.), міфологічних («Аврора. Пробудження», мармур, 1999 р.; «Ніка», мармур, бронза, позолота, 2003 р.; «Венера. Цариця мрій», бронза, мармур, 2005 р.) персонажів тощо. Серед творів художника чимало тих, що належать до анімалістичних штудій за формальними ознаками, але щоразу мають значно глибший підтекст, смислове наповнення, часто алегоричне прочитання. Але, мабуть, найцікавішим є те, що саме в цьому корпусі образів легше за все прослідкувати те співставлення стихій сили та слабкості й тендітності, яке так вдало і красномовно виходить втілити в матеріалі у митця. Стихія сили – хаотичної, неприборканої, грубої, майже хтонічної, втілюється у тваринах, які найчастіше передані в русі. Ритм – кращий помічник образотворення, особливо коли він синтезується з роботою з фактурами матеріалу, що інколи теж тримається на принципі контрасту.

«Тілець» (мармур, бронза, 1991 р.) дає поштовх для пошуку наростання сили, яка поступово буде міцніти в роботах такого характеру. Тут не лише співставлені різні матеріали, але й співіснують завдяки цьому різні фактури і кольори, де золото ефектно акцентує білизну мармуру. Але далі образ буде набирати силу, міцніти, як і професіоналізм автора, що у своєму почерку стає все впевненішим, розкутішим із матеріалом, володарює ним, приборкує. У 2003 р. тілець ще раз з'явиться світові у майстерні скульптора – цього разу в бронзі та граніті, ще динамічнішим та неспокійним.

«Лев» (бронза, мармур, 2002 р., рис. 1) поєднує в собі і силу царя звірів, і легкість поступу, устремління вперед.

Уже в цій роботі намічена цікава риса, яка буде характерна для багатьох алегорично-аніمالістичних образів художника. Так, це втілення сили, але рух незавершений, це застиглий напіврух, який перебуває в миті переходу з одного стану в інший. Трохи піднята і застигла в повітрі лапа царя звірів, його вишукано хвилює поданий хвіст, загальна лінія граційного звіря – все є втіленням руху вперед. У 2003 р. образ лева ще раз буде варійованим



*Рис. 1. Брильов С. «Лев». Бронза, мармур. 2003 р.
Джерело: <https://surl.li/kuoove>*

майстром в роботі «Ієрархія сил» у тих саме матеріалах, але змістове наповнення композиції буде складніше, глибше.

У 2005-2007 рр. художник створює дуже показові образи, майже кожен із яких варіює двічі чи навіть більше, що вдало демонструють принцип володіння ритмом як красномовним інструментом. Втілення сили, напору, впертості та міці – слон, носоріг, буйвол та бик, які виступають із маси матеріалу міцними грубими брилами, але знову ж – у незавершеному русі. У жодного з цих образів нема жорсткої точки опори, яка з завершувала, фіксувала рух, зупиняла його. У кожному з них є

незавершеність, рух, що надає легкості і навіть граційності, особливо в образах буйвола (рис. 2) та бика (рис. 3). Гра фактур матеріалів теж підписує вплив на глядача, доповнюючись цікавими ефектами експериментів із тонуванням бронзи як, наприклад, це сталося з блакитним покриттям матеріалу в творі «Буйвол».



Рис. 2. Брильов С. «Буйвол». Бронза, мармур. 2006 р.
Джерело: <https://surl.li/jnwpyn>

Образи буйвола, бика, носорога своєрідно наділені водночас і впертою впевненістю у правоті свого руху – це сила, помножена та впертість і цілеспрямованості, кожне з цих втілень сили та впевненості у правоті дій. Це своєрідний автопортрет скульптора, який теж прямо, не згинаючись несе ідею впевненої відкритості, чесності, безкомпромісності. Цей принцип дії називається «всупереч», проти течії, або «боротьба з вітрянками». Важко, але з відкритим забралом, що дає право дивитися на все і на всіх прямо, не опускаючи очі. До образу носорога як уособлення відкритої непереборної сили скульптор звернеться і в 2022 р., коли Україні як ніколи буде доречною

кожна згадка про силу та протистояння («Носоріг», бронза, 2022 р.). Характерно, що того ж жахливого для країни року виникла і композиція «Битва» (бронза, дуб, 2022 р., рис. 3), що презентує двох носорогів – протистояння двох сил, двох брил, міці та невідворотності. Навіть деревина, що використана для основи-підставки, максимально тверда та важка в обробці. Це варіації попередніх образів, явні фаворити автора, але з часом щоразу вони стають усе впевненіші та міцніші.



*Рис. 3. Брильов С. «Битва». Бронза, дуб. 2022 р.
Джерело: <https://surl.li/cwkowk>*

Втіленням дещо хтонічної сили є і «Вепр» (бронза, мрамур, 2019 р.), що теж містить у собі характерні ознаки авторської манери митця – контрастуючу фактуру бронзи на шерсті звіра та відшліфовані ратиці та клики, як це було і в образах носорогів – співставленні відшліфованих рогів та частин кінцівок та грубої фактури шкіри тварини. Такий контраст завжди дає можливість вигідно підкреслити потрібні акценти, чому допомагає і колористична гра – золочене, гладеньке до дзеркального блиску покриття окремих деталей теж підсилює потрібні акценти дуже вправно.

Ще один із образів-символів у галереї С. Брильова – риба. Образ цікавий своєю багатозначністю, прозорістю – у прямому смислі слова. Рибу автор використовує як

своєрідний каркас, оформлення супроводу ключового символу композиції – в одному випадку риба тримає у своєму роті ключ, в іншому – монету, і крізь отвори в тілі риб щоразу видні або ключі, або монети різних країн, які «проковтнула» бронзова тонована рибина. До такого принципу риби-посудини художник звертається кілька разів: «Риба-Наполеон» (бронза, 2023 р.), «Риба-ключ» (бронза, 2023 р.). Є і один непрозорий образ, створений за аналогічним принципом побудови композиції та смислового обігрування символу, – «Обручка. Єгипет. Медовий місяць» (бронза, вапняк, корал, 2022 р., рис. 4).



Рис. 4. Брильов С. «Обручка. Єгипет. Медовий місяць». Бронза, вапняк, корал. 2022 р. Джерело: <https://surl.li/zazcxz>

Тут теж використані принцип зіставлення фактур різних матеріалів, плавність руху і його легкість та невизначеність при збереженні доволі солідної маси досягається цікавим прийомом введення пористого каменю округлої форми, на якому тримається вага риби, балансуючи та зберігаючи точку опори при готовності рватися вперед будь-якої миті.

Цей образ є своєрідним плавним переходом до іншого корпусу творів художника, що контрастують і методами створення, і трактуванням з попередніми. Сили протистоїть тендітність, витонченість, романтика жіночих образів, тут уже йдеться про іншу непереможну стихію – стихію кохання. Адже те, що майстер здатен втілити і тендітну витонченість, він довів ще в «Гепарді» (бронза, мармур, 2004 р.), «Пантері» (бронза, мармур, 2005 р.) – тут поєдналися швидкість, грація, стрімкий рух.

Втілення теми краси та кохання частіше відбувається у галереї жіночих образів. Звісно, в цьому образному ряді є й алегоричні композиції, що є своєрідним звучанням амурної теми, гімном кохання, але виражені за допомогою алегорії, символів, іншомовності. Так звучать «Жінка» (бронза, 1994 р.), «Жінка-птаха» (бронза, мармур, 1994 р.), стилізовані образи твору «У світі почуттів» (бронза, мармур, 1997 р.), «Полонені кохання» (бронза, мармур, 2001 р.), так промовляє «Тадж-Махал. Вічне кохання» (бронза, граніт, 2020 р.). Але є і корпус образів, що вилилися у втілену жіночість, власне образи жінок. Звісно, є і беззаперечно реалістичні, натуралістичність яких вкотре доводить гарне володіння академічними навичками, знання пластичної анатомії, поєднані у митця з вправністю композитора: «Жінка» (мармур, граніт, 2002 р.), «Торс» (бронза, мармур, 2008 р.), «Торс» (бронза, граніт 2020 р.). Частина творів цього ряду займають проміжну ланку від реалістичності до легкої міри стилізації. Частіше це образи

юних, ще не зовсім сформованих, тендітних дівчат, ритміка цих образів більш ламана, навмисне трошки незграбна, що підкреслює їх своєрідну крихкість: «Ніч» (бронза, мармур, 2001 р.), «Киця» (бронза, мармур, 2003 р.), «Штучка» (бронза, мармур, 2004 р.), «Весна» (бронза, граніт, 2008 р.), «Читай і смакуй» (бронза, граніт, 2020 р.), близькі за пластичним рішенням до них і «Аврора. Пробудження» (мармур, 1999 р.), «Ніка» (мармур, бронза, позолота, 2003 р.), «Венера. Цариця мрій» (бронза, мармур, 2005 р.).

Осторонь стоять максимально стилізовані образи, дуже красиві ритмічно, майстерні композиційно, наближені до знаку, символічні та лаконічні своїм рішенням.

Кращим зразком такої категорії робіт є «Поцілунок» – композиція, до якої скульптор звертався кілька разів, варіюючи матеріали та відточуючи лінію: 1993 (бронза, мармур, рис. 5), 2000 (бронза, мармур), 2003 (бронза, мармур), 2022 (бронза, червоне дерево, рис. 6) рр. Це довершений образ – вкрай красномовний, мовчазно-досконалий, дуже красивий ритмічно. У цих композиціях найкрасномовнішою виступає порожнеча, пустота, лакуна – саме вона вирішує загальне звучання творів. Граційна, вишукана, легка. Ці роботи мають немало вигідних точок огляду – їх можна дивитися з усіх боків однаково вдало, вони майже не мають «пробійних», небажаних кутів огляду.

Висновки. Втілення кременості і неприборканої сили, легка тендітність жіночості, стилізовані образи духовного світу – все це можна знайти у галереї образів Сергія Брильова. Чи то бронза у сполученні з мармуром чи гранітом, чи мармур як основний матеріал, в будь-якому разі майстер вмів використати найвдаліші якості матеріалу, скористатися його характерною фактурою, часто вдаючись до принципу контрасту, протиставлення, як у фактурах, так і в масах, навіть інколи в кольорах. Цікаво підмітити один нюанс, який стає очевиднішим з роками. У галереї образів



Рис. 5. Брильов С. «Поцiлунок». Бронза, мармур. 1993 р.
Джерело: <https://surl.li/glcsuv>



Рис. 6. Брильов С. «Поцiлунок». Бронза, червоне дерево. 2022 р.
Джерело: <https://surl.lu/hzdpev>

київського скульптора є і натуралістичні образи, виконані в суто академічній, реалістичній манері, і стилізовані, умовні, знаково-символічні. Звісно, це підкреслює вправність і професіоналізм майстра. Але цікаво інше. Ранні роботи часто демонструють тяжіння автора до стилізації, більш яскравої, явно вираженої. З часом вона трохи слабшає, нівелюється, частіше поступаючись академічній манері. А в роботах останніх років можна спостерігати більше звернень до класичної реалістичної манери. Зазвичай трапляється навпаки – юнацький період характерний становленням в академічній манері, а далі бунтарський дух проявляється свободою вибору і майстер кидається в безодню стилізації,

в обійми абстракції. В даному випадку рух є зворотнім. Звичайно, буває по-різному, можна знайти реалістичні штудії у більш ранні роки і більш абстрактні образи в нинішній період. Проте йдеться про наявність певної явної тенденції. Складається враження, що з роками майстер свідомо приходить до думки і все більше в ній укорінюється, що академічне підґрунтя – це те, на чому має триматися мистецтво, і будь-яке відхилення від цих азів – це не більше, ніж «варіації на тему». І він доводить це власним прикладом, водночас формуючи розуміння мистецьких ціннісних засад у майбутньої генерації митців.

Список використаних джерел:

1. Брильов С., Глухенький І., Журавльова Н., Кочубей М. Академічна школа в сучасних умовах: стратегії розвитку образотворчого мистецтва, дизайну у мистецьких закладах вищої освіти України. «Українська академія мистецтва». 2024. Вип. 35. Сс. 104-112.
2. Брильов Сергій Володимирович.
URL: <https://surli.cc/sioyrn>
3. Брильов Сергій Володимирович.
URL: <https://surl.li/gphcvo>
4. Брильов Сергій Володимирович.
URL: <https://surl.li/fmtnra>
5. Брильов Сергій Володимирович.
URL: <https://surl.li/mknohg>
6. Сергій Брильов – скульптор емоцій та образів Києва.
URL: <https://surl.li/yyofgi>
7. Сергій Брильов. URL: <https://surl.li/twujzl>
8. Сергій Брильов. «Український Давид та Голіаф».
URL: <https://surli.cc/cqtwbn>
9. Сергій Брильов. «Характерник. Привид Києва».
URL: <https://surl.li/aoqudh>

Yuliia V. ROMANENKOVA,

DSc in Arts, Professor,

National Academy of Fine Arts and Architecture,
Ukraine, Kyiv,

e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

POWER. MOVEMENT. RHYTHM: SCULPTOR SERHII BRYLOV'S ART TOOLBOX

Abstract. The article aims to focus the attention of society on the work of the Kyiv sculptor Serhii Volodymyrovych Brylov, to introduce his name into the scientific circulation of modern Ukraine. The attention to the artist's work, which should be embraced by this exploration, should contribute to his artistic achievements taking a worthy place in the gallery of leading sculptors of the modern Kyiv school of sculpture. The main areas of application of the sculptor's artistic talent, his experiments with the figurative range, techniques, and materials are highlighted. The boldness of the artist's experimental path with textures, various effects of materials is emphasized, and the breadth of the author's plot and figurative range is emphasized. The versatility of the figurative series is emphasized, the principles of image creation are considered, the emphasis is placed on the master's work with textures, the variety of materials with which he works: bronze, marble. The dominant genres, types and characters of the author's images are highlighted – religious, animalistic, portrait, the generalizing language of allegory is emphasized, which allows making the artist's works as bright and eloquent as possible. The compositional techniques that created the rhythm of the master's sculpture are emphasized: the way to find a fulcrum, balance between masses, the means of contrast as one of the most successful for the implementation of the idea. The

principle of contrast, the opposition of strength and fragility, power and lightness is highlighted as a characteristic feature of S. Brylov's compositions. The analysis is based on the material of works from the 1990-s to the 2020-s. The multi-vector nature of the author's creative activity, which is engaged in sculpture, publishing, social activities, and scientific studies, is emphasized. The emphasis is placed on the combination in the artist's work of a high level of knowledge of the basics, the presence of academic training with bold compositional searches, experiments with texture and color, that is, the synthesis of traditions and innovation in the artist's author's manner is emphasized.

Key words: modern Ukrainian sculpture, bronze, marble, texture, academicism, experiment, art education.

References:

1. Brylov, S., Hlukhenkyi, I., Zhuravlova, N., Kochubei, M. (2024). Akademichna shkola v suchasnykh umovakh: stratehii rozvytku obrazotvorchoho mystetstva, dyzainu u mystetskykh zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy. [Academic school in modern conditions: strategies for the development of fine arts and design in art institutions of higher education in Ukraine]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 35, 104-112 [in Ukrainian].
2. Brylov Serhii Volodymyrovych [Brylov Serhiy Volodymyrovych]. Available at: <https://surli.cc/sioym> [in Ukrainian].
3. Brylov Serhii Volodymyrovych [Brylov Serhiy Volodymyrovych]. Available at: <https://surl.li/gphcvo> [in Ukrainian].
4. Brylov Serhii Volodymyrovych [Brylov Serhiy Volodymyrovych]. Available at: <https://surl.li/fmtnra> [in Ukrainian].

5. Brylov Serhii Volodymyrovych [Brylov Serhiy Volodymyrovych]. Available at: <https://surl.li/mknohg> [in Ukrainian].
6. Serhii Brylov – skulptor emotsii ta obraziv Kyieva [Serhiy Brylyov – sculptor of emotions and images of Kyiv]. Available at: <https://surl.li/yyofgi> [in Ukrainian].
7. Serhii Brylov [Serhii Brylov]. Available at: <https://surl.li/twujzl> [in Ukrainian].
8. Serhii Brylov. “Ukrainskyi Davyd ta Holiaf” [Serhii Brylov. “Ukrainian David and Goliath”]. Available at: <https://surli.cc/cqtwbn> [in Ukrainian].
9. Serhii Brylov. “Kharakternyk. Pryvyd Kyieva” [Serhii Brylov. “Characteristics. The Ghost of Kyiv”]. Available at: <https://surl.li/aoqudh> [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.169-196>
УДК 7.04:784.1]2-526.9(084.1)(477.8)“16/17”

Надія П. БАБІЙ,

доктор мистецтвознавства, професор,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ,
e-mail: nadiia.babii@cnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-9572-791X

**МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ, ХОРИ ТА КАПЕЛИ
УЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ РАННЬОМОДЕРНІЙ
ІКОНОГРАФІЇ**

Пам'яті Івана Кузьмінського

Анотація. У статті проаналізовані історичні джерела та іконографічні сюжети, що суттєво доповнюють тему діяльності професійних музикантів, хорів і музичних капел у системі православної, унійної та католицької літургій XVII-XVIII ст. Висвітлені монументальні розписи, іконопис, мініатюра, в яких фігурує тема музичних інструментів, хорів і капел. Додатково наведено паралелі представлення професійних музичних інструментів в єврейській синагогальній зображувальній традиції. Особлива увага звернена на уточнювальні фактори: одяг представлених осіб, портретні й вікові характеристики, соціальний стан, відповідність музичних інструментів до часу їхнього зображення, а також документи, у яких так чи інакше згадуються конкретні донатори, покровителі й окремі виконавці. Застосовано культурологічний підхід. Для упорядкування емпіричної бази долучені аналітичний, іконографічний та іконологічний наукові методи. Серед

важливих методів використано моніторинг соціальних медіа та контент-аналіз, що дозволили виявити цільову аудиторію досліджуваної проблеми, ключові слова, емоції в зацікавлених групах та іншу важливу інформацію. Наукова новизна дослідження полягає у його міждисциплінарності. В результаті доведено, що західноукраїнські іконографічні зображення XVII-XVIII ст. містять важливу інформацію про барокові хори та виконавську практику. Чисельність візуальних артефактів й рівномірний їх розподіл у православній, унійній, католицьких традиціях, а також в хасидизмі дає усі підстави стверджувати, що музичні оркестри, ансамблі й капели належали до важливих емоційних й видовищних сторін культурного життя спільноти, а відтворені сюжети часто є документально правдивими свідченнями. Комплексні дослідження, спричинені залученням фахівців з різних галузей прикладної науки, мистецтвознавства й культурології, здатні розглядувати проблему у її тягlostі в часі та просторі, таким чином крок за кроком повертаючи пам'ять про забуту музичну культуру наших пращурів.

Ключові слова: монументальне мистецтво, ікона, Західна Україна, культура і мистецтво XVII-XVIII ст., хорова іконографія, зображення музичних інструментів, зображення музичної капели, єврейська зображувальна традиція.

Вступ. Аналіз взаємодії візуального й музичного мистецтва в українській культурології є дедалі популярнішою темою міждисциплінарних досліджень. До вагомим доповнень теоретичних дискусій належить збагачення доказової бази історичними документами. Доступ до джерел у другій декаді ХХІ ст. спрощується завдяки інтернаціональним цифровим спільнотам у соціальних мережах, а ймовірна достовірність і прискіплива

оцінка документів може бути доволі швидко розглянута й підтверджена чи заперечена фахівцями найрізноманітніших галузей історичної науки та культури. Як і багато інших науковців, у 2018 р. автором випадково зав'язано фб-дискусію із музикознавцем Іваном Кузьмінським (від перших днів війни 2022 р. І. К. «Доцент» служив у лавах ЗСУ, загинув біля с. Діброва, Луганської обл. 17 травня 2023 р.), який у цей час активно залучав істориків й мистецтвознавців, фахівців моди тощо до об'єднаних пошуків непрямих джерел про українське музичне середньовіччя й ранньомодерний час. Таким чином, у групі одностудійців активізувались музикознавці Р. Гавалюк, Т. Мазепа, історики В. Безпалько, Д. Борисов, М. Довбищенко, Б. Лоренс, В. Корнієнко, О. Охріменко, бібліографи й провідні співробітники визначних українських книгозбірень: Н. Бондар, О. Дамаскіна, О. Осадця, художник і реставратор М. Скоп тощо. Обговорення у групі до часу повномасштабного вторгнення 24.02.2022 р. спричинило низку перехресних досліджень, що результували цінними публікаціями.

У цій роботі порушується питання поширення й використання музичних інструментів у богослужбових й інших практиках католицької, унійної, православної й гебрейської спільнот. Відтак актуалізується, чи в якості доказової бази можуть бути застосовані іконографічні джерела XVII – XVIII ст.: ікони й монументальні розписи костелів, церков, дерев'яних синагог.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання музичної іконографії не є цілковито новими, але тривалий час у професійних дослідженнях не виходили за межі обговорення відомих фресок башт Софії Київської та іконографії лютні, бандури чи інструментів з сімейства аерофонів, зображених на українських іконах чи мініатюрах. Окремі іконографічні джерела, що містять

зображення музикантів чи музичних інструментів, висвітлені, між іншим, у працях мистецтвознавців: Платона Білецького (1981 р.) [3, сс. 62, 96], Павла Жолтовського (1988 р.) [6, с. 116], Я. Лисун (2011 р.) [11]. Спеціальне дослідження, присвячене аналізу музичних сцен у розписах дерев'яних синагог Галичини оприлюднене Євгеном Котлярем (2011 р.) [9]. Вагомими для цієї роботи стали дослідження Івана Кузьмінського [10; 17], Беати Лоренс [18]. Українські нотолінійні Ірмолої XVI-XVIII ст. висвітлені публікаціями Юрія Ясиновського [13].

В якості джерельної бази використані історичні хроніки Садока Баронча [2], Юзефа Грабовського [14], дописи у соціальних мережах [5], власні та опубліковані фото монументальних розписів костелів, дерев'яних церков, храмові ікони XVII-XVIII ст., знайдені у експозиціях виставок: «Побачити скарби разом», 2024 р., Івано-Франківського краєзнавчого музею (далі ІФКМ), «Нація. Мистецтво. Наука», 2024 р., присвячена 150-літтю НТШ, Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького (далі НМЛ). Розписи синагогу Печеніжині та Ходорові знайдені серед відкритих архівів Тель-Авівського музею мистецтв й Інституту мистецтв польської академії наук.

Результати. Важливо відзначити, що ранньомодерна доба породила в українських землях культуру, засновану на цілковито новому релігійному досвіді, спричиненому не лише видатними географічними й науковими відкриттями, а й часами великих геополітичних випробувань: мору (епідемія чуми у Польщі 1709-1711 рр.), Хмельниччини (1648-1654 рр.), міграційними процесами після «Трактату про вічний мир» 1686 р. між Росією та Польщею, внаслідок чого Лівобережжя та Київ відійшли до Росії, значна частина Правобережжя залишалась у складі Польщі, а Поділля під протекторатом Османської

Туреччини. Не останню роль у творенні нових виражальних форм відіграла складна полеміка між протестантами й католиками, греко-католиками, православними, євреями. Узаконення єдиної форми Літургії постановами засідань Тридентійського собору (1545 та 1563 рр.) вплинуло на уніфікацію архітектури й обстави найперше католицьких, а далі й греко-католицьких храмових споруд, що почали канонічно втілювали єдність форми і суті Храму як літургійної події. Чуттєве сприйняття догматів сприяло залученню спільноти до емоційного перформанса, що транслиювався й у буденних культурних ініціативах. Про це свідчать чисельні документальні, іконографічні джерела XVII-XVIII ст.: судові позови, книги видатків, описи жалобних учт, повідомлення у пресі і т. п., у яких ідеться про власників резиденцій і найвищих духовних ієрархів, під чийм патронатом працювали окремі музиканти й цілі капели.

Так, одне з найбільш ранніх свідчень існування оркестру та хору у м. Вишневець знайдене Наталією Боднар. Пост із фото прикінцевого напису рукопису «Бесіди» (1613 р.) (арк. 693) опублікував І. Кузьмінський 19.02.2021 р. у вищезгаданій fb групі[5]. Автором рукопису значаться начальник криласу Роман Лагодич й «Мицик Яковович з Каменки Стромилное, алтиста хору играного и спеваного в тот час княжати его милости Вишневецкого». У записі православний князь Михайло Вишневецький згаданий разом із дружиною Раїною і їх дітьми: Анною та щойно народженим Єремією, батьком майбутнього короля Міхала Вишневецького.

Під 1717 р. у станіславівській пресі згадуються елітні війська на службі у Йосипа Потоцького – дві хоругви яничарської піхоти. Кожна з них мала власну капелу, що складалась із сурмачів та довбошів (барабанщиків). У цьому ж документі йдеться про капельмейстера яничарської

капели, пана Маєвського, та про горовського старосту Потоцького, який приходив свататись до сестри Фридеріка Карпінського з придворною капелою [14]. Історик і теолог XIX ст Садок Баранч згадує у своїх «Пам'ятках» створену при Станіславівській колегіаті у 1750-х рр. бурсу – навчальний заклад для співаків косяулу й останнього її учня – Радлінського – завсідника косяулу, що приємним голосом пробуджував богобоязкого слухача [2, с. 20]. Автор також вказує і на хор з учнів Станіславівської академії.

Існує багато підтверджень фундацій католиків на будівництво уніатських чи православних церков чи навіть синагог [2, 27-28; 30-33], а факти оздоблення дерев'яних церков на західний манер та ктиторські портрети католиків серед їхньої обстави належать до показових доказів того, що відтворення реальних подій, красвидів та персонажів відіграло роль вагомих свідчень культурного розвитку доби. То ж, природно вважати, що велика кількість зображених музичних інструментів коло небесних сутностей, земних музикантів чи співаків є одним з доказів поширення поліфонічного церковного співу й оркестрової справи.

Найбільш видовищними є розписи склепінь із залученням ілюзійних прийомів у великих костелах, що належали католицьким монашим орденам чи мали вельможних фундаторів. Наприкінці XVII – на поч. XVIII ст. найпоширенішими зображеннями на стелях костелів були різні теологічні композиції і оточенні клубів хмар з ангелами та святими, що емоційно співають. Походження цих мотивів у постконтрреформаційний період пов'язане зі вказівками до «Духовних вправ» Ігнатія Лойоли, а саме його рекомендаціями до медитації – налаштування на молитву, уявляючи небесний простір і незчисленні хори святих. Окрім зображення емоційного співу, іконографія сюжетів часто включає музичні

інструменти та ноти, пісенники, причому як на рівні ілюзійного неба в західній частині храмів, так і у нижньому просторі, оформленому, найчастіше, у вигляді балконів хорів.

Одна з наймасовіших ангельських музичних капел представлена на склепінні *al fresco* з костелу Бернардинів у Львові (1738-1740 рр.) авторства Бенедикта Мазуркевича, що студював стінопис у Болонї та групи у складі: Р. Бартніцького, Волінського та Й. Срочинського [11, сс. 320-321]. Музичні сцени розміщені при самій західній стіні [11, с. 322]. В емоційному вирі, у складних перспективних ракурсах зображені ангели й путто. Хористи співають із відкритого пісенника. Серед інструментів



*Рис. 1. Бенедикт Мазуркевич. Фрагмент розпису західної частини костелу Бернардинів у Львові. 1738-1740 рр.
Фото автора статті*

можна виділити: арфу, ситару, гітару, віолу, орган, лютню, флейту тощо (рис. 1). Окремі композиції – монохромні

«музичні натюрморти» знаходяться над входом до костелу (рис. 2).



*Рис. 2. Бенедикт Мазуркевич (?) Фрагмент розпису притвору костелу Бернардинів у Львові. 1738-1740 рр.
Фото автора статті*

Серед львівських праць бернардинця Мазуркевича назвемо й розписи хорів костелу Кармелітів Босих (1732 р.), де в якості небесної капели по троє обабіч вікна представлені ліворуч: скрипаль, фоготист та органістка, а праворуч: арфіст, лютніст і співак із розгорнутим пісенником у правій руці та згортком нот замість батуги. Важливими у компонуванні є розведення персонажів на яруси: органістка й арфіст зображені без крил, перед ілюзійними балконами. Можливо, це персоналізація Св. Цецилії та царя Давида. Серед поточнюючих деталей зображено пюпітр із нотами перед скрипалем, п'ятилінійна нотація батуги в руках співака (рис. 3).



Рис. 3. Бенедикт Мазуркевич. Розписи хорів костелу Кармелітів Босих у Львові. 1732 р.

Фото: Р. Гавалюк, 2021. Джерело: <https://surl.li/vshhbc>

Ангельський хор та невелика капела, що складається з органіста, лютніста, кларнету й двох труб зображена у двох сценах склепіння та хорів львівського костелу Непорочного Зачаття Діви Марії монахинь кларисок. Авторство фресок (1740 р.) належить Станіславові та Мартину Строїнським. Зауважимо, що у арці над хорами органіст зображений крилатою сутністю, тоді як з протилежного боку від органу стоїть цілковито земний персонаж з характерного сарматського вигляду, властивого магнатській верхівці краю.

До вагомих належать стінописи костелу святих Івана Євангеліста, Марії Магдалини і сорока мучеників села Кукільники (Галицького р-ну, Івано-Франківської обл., 1782 р.) [1, с. 102]. Незважаючи на стан руйнації та занепаду пам'ятки, сюжет, що зображує флейтиста та скрипаля на балконі хорів, зберігся відносно добре. Вражає портретна характеристика зображуваних музик, достеменність у передачі деталей, міміки, жестикуляції, вгадування характеру виконавців. Музиканти одягнені у багатий одяг сарматського типу – оксамитові кунтуші пурпурного та синього кольорів з прорізними рукавами поверха приталених жупанів. Голови музик вибриті, зачіска з

характерним оселедцем, обличчя з пишними, вкладеними до гори вусами. Очі флейтиста напівприкриті, його довгі пальці елегантно складені. Скрипаль, натомість, із широко відкритими очима уважно слідкує за партнером, усміхаючись. Фрески найімовірніше виконані Яном Солецьким, що був учнем згаданого вище Мазуркевича. Фундаторами костелу були кузени, що належали до різних гілок гербу Пилява: срібної, Йосип Потоцький (пом. 1751 р.) й золотої Микола Василь, що помер у рік завершення розпису костелу – 1782 р. Як відомо, наприкінці життя він став уніатом і був фундатором Почаївської лаври, у якій збереглися записи книги видатків про музикантів-інструменталістів, а саме скрипку і флейту. Тож не виключено, що у Кукільниках зображено його музикантів.

Серед знань про музику в Руській унійній церкві відомо, що за єпископа Йосифа Велямина Рутського (1574-1637 рр.) було прийнято рішення не відходити від церковних співочих традицій, не губити яскраву ознаку власної ідентичності, не розчинятися в чужій традиції, а навпаки послідовно розвивати поствізантійську співочу спадщину [17]. За твердженням Є. Ігнатенко, кількість голосів в українських хорових творах XVII-XVIII ст. коливалася від трьох до шістнадцяти, авторка також слушно вважає на стратегічне значення виражальних засобів у період контрреформаційної боротьби, де «краса поліфонічних творів приваблювала всіх, у тому числі й тих, хто мав вибрати релігійну конфесію» [16, с. 103]. У цьому контексті продемонструємо декілька джерел, що у своїй іконографії відображають послідовний перехід від партесного співу до поліфонії чи солоспіву в інструментальному супроводі. Зазначимо, що такі сюжети пов'язані переважно з особливими чваннями – вігіліями (лат. *vigilia*) – очікуванням події у супроводі особливо урочистих молитов, запалених вогнів і співу.

Першою в переліку є ікона «Воздвиження чесного хреста» (остання чверть XVII ст, походженням із церкви села Ситихова, Жовкіського р-ну Львівської обл., знаходиться у колекції НМЛ) [1, с. 101]. Тематика пов'язана з найважливішою подією в історії розвитку християнської релігії – віднайденням залишків голгофського хреста та його підняттям-здвиженням. Свято належить до дванадцяти головних у християнстві, його сценарій надзвичайно урочистий: починається цілонічним чуванням, під час якого виносять до аналою прикрашений квітами хрест. Подія супроводжується дзвонами й співами, а закінчується здвиженням. Тож не випадково, що сюжет ситихівської ікони відображає пишну багатолюдну церемонію. Іконографія образу надзвичайно цінна з огляду на прочитування представлених на ній осіб.

На іконі з села Ситихова збережено традиційну схему основного сюжету. У центрі розташований великий хрест із чотирма архієреями, що його «здвигають». Композиція має чіткий симетричний характер, підкреслений двома арковими проходами ліворуч й праворуч, зображенням двох нових перерізів із двоспадними дахами, центральним розташуванням у верхньому ярусі хорového балкону із витою балюстрадаю та двома арковими виходами. Приваблює майстерно спроектоване інтер'єрне оточення, почерпнуте, однозначно, з ілюзійної квадратури: точка сходження глибинних ліній знаходиться у центрі біля ніг патріарха, тоді як нижні лінії розміщені паралельно до вертикалі [1, с. 102].

Архієреї зображені у повному облаченні, з митрами на голові. Двоє з них мають сиві бороди та вуса, ліворуч молодий єпископ із тонкими рисами, чорним волоссям та акуратно підстриженою борідкою. Третій – середнього віку, з круглим обличчям й волоссям без сивини. Кожен з архієреїв притримує долонею восьмикінцевий хрест.

Обабіч них молоді дяки зі свічками в лівій руці та багато декорованим сріблястим кадилом у правиці.

Ліворуч і праворуч зображено процесії, які виходять із храму, щоб узяти участь у святі. Усі зображені обернені до глядача, їхні риси індивідуалізовано-портретні, однак не всі розпізнані. Окрім архієреїв та Св. Костянтина і Єлени, що представлені ліворуч як цар із царицею, можна розпізнати у другому ряді обличчя польського короля Яна Собеського (1629-1696 рр.) із дружиною, королевою Марією Казимирою (Марисенькою) і, ймовірно, двоє їхніх дітей (обличчя над головами царської пари і дівчина праворуч від цариці). Зазначимо, що королівське подружжя проживало у Жовкві від 1678 р. – відколи набули право на цю резиденцію.

Святковий хор зображений у верхній частині ікони на ілюзорному балконі. Він складається з дванадцяти співаків і регента. Різновіковий, чоловічий, має дорослих учасників, підлітків та малого хлопчика. Судячи з зображення, хористи походять із заможного міщанського середовища: вбрані у довгі сині, пурпурні, малинові чи темно-зелені жупани з вилогами, підперезані широкими поясами. У декого поверх плащ із фібулою. Червоні чоботи на ногах. Таке розмаїття одягу не властиве простолюду, який зображувався у полотняній одежі. Усі мають здоровий рум'янець, характерні чуби на головах чи пострижені «під макітру». У кожного в руках на аркушеві власна вокальна партія. Попри невеликий розмір ікони, усі деталі прописані настільки тонко й ретельно, що можна розібрати так звану київську п'ятилінійну нотацію. Диригент стоїть в одному ряду з іншими співаками, у лівиці тримає ноти, а праву припідняв для тактування. Про його особливе призначення на події дізнаємось із напису білилом коло обличчя: «Сілкевичь реента».

Важливо у зв'язку із зображенням ситихівських музикантів зауважити той факт, що ще 1735 р. зафіксована згадка про Унівську музичну капелу, яка супроводжувала митрополита Атанасія Шептицького до Жовківського палацу, де тимчасово замешкав молодий королевич Якуб Собеський. Іван Кузьмінський зауважує в публікації: «З документа 1738 року відомо, що в репертуарі капели були твори італійських та німецьких композиторів. Капелісти грали на хорах у церкві під час богослужіння, брали участь в урочистих процесіях, розважали гостей біля столу, трубачі грали на вежі монастиря». Ще один запис про цю капелу свідчить, що 1745 року Атанасій Шептицький звершив літургію у її супроводі на похороні Михайла Сервація Вишневецького у Вишнівці [10, сс. 30-31].

До важливої групи джерел, що стверджує застосування багатоголосся і інструментального супроводу у церковних учтах належать помісні ікони зі сценами Різдва Христового чи Поклоніння царів. Незалежно від авторства, у всіх композиціях простір розділений на два рівні. У нижньому зображені головні персонажі: Марія з немовлям Ісусом Христом та Йосип, залежно від сюжету пастушки чи царі. Верхній ярус відділений від земного клубами хмар. Саме тут зображуються до пояса ангели, що імітують хористів. Ангели вбрані у кольорові сині, червоні чи темно-зелені одязі. Часто детально промальовуються гудзики й комірцеві вилоги чи мереживна оторочка на свитках.

Ікона «Різдво Христове» XVII ст. з колекції Державного історико-культурного заповідника міста Острога [12] представляє традиційну сцену, де у клубах хмар над дерев'яною шопкою зображені троє ангелів. Двоє обабіч уважно дивляться на того, що по центру. Його очі опущені долу, руки розвернуті до глядача, припідняти до гори: права має затиснутий безіменний палець та мізинець, що символізує дві природи Сина Божого – Божу

і Людську, нагадуючи про Його втілення на землі, а ліва – зімкнуті великий і вказівний палець, що позначає віру в Божественну Трійцю. Коло колін ангелів розгорнутий на бандеролі текст відомої колядки: «Слава вовишніх Богу. На землі мир днесь». Ікона «Поклоніння волхвів» з цієї ж збірки [7] представляє трьох ангелів, що з цікавістю поглядають до низу, неначе з хорів, опираючись руками на хмари, як на балюстраду. Напис коло їх рук також із прославлення: «Слава во вишних Богу и на земле». Серед авторських ікон можемо виділити «Різдво Христове» (1672 р.) українського маляра XVII ст., представника судово-вишнянської школи іконопису Іллі Бродлаковича – маляра «Вишні та Мукачева» [4]. Тут у верхньому ярусі, відмежованому колом хмар, доколінно зображені троє ангелів у динамічних позах із розведеними руками. Напис коло їх голів чітко зазначає: «Ангели поють на неБеси», а по низу звично розпростертий текст: «Слава Вь вышніх Бгу и наземли мирь...». Ікона «Різдво Христове», XVII ст. з колекції ІФКМ містить у верхньому регістрі допоясне зображення трьох ангелів у яскравих блакитній та червоних свитках із пісенниками в руках (рис. 4).

Центральний виконує, очевидно, роль регента, піднявши праву руку до гори для тактування. У лівій так само тримає пісенник.

Чи не найцікавішою є ікона «Поклоніння царів» XVII ст. (приватна збірка) з Золочівщини, помічена на одній з виставок у Львові 2023 р. На ній місце між хмарами займає ангельська інструментальна капела (рис. 5). Ліворуч зображений кларнетист, далі двоє ангелів притримують переносний органчик, лівий із них припідняв правицю, тактуючи.



Рис. 4. Фрагмент ікони «Різдво Христове», XVII ст. З колекції ІФКМ. Фото автора статті

Він, очевидно, регент, то ж, уважно дивиться на учасників концерту. З правого боку зображено лютніста і трубача. Особливу увагу привертає відтворення міміки цих музикантів. Детально промальоване положення рук коло кожного з інструментів.



Рис. 5. Фрагмент ікони «Поклоніння царів», Золочівщина. З приватної колекції, експоноване на виставці «Нація. Мистецтво. Наука», НМЛ, 2024. Фото автора статті

У зв'язку з останньою іконою зазначимо що згадки про про орган в унійній церкві доволі чисельні. Одна з перших пов'язана з Сімнадцятою капітулою, що відбулася у Вільні (1667 р.) [10, с. 28]. В інвентарі загорівського монастиря за 1752 р. згадано невеликий позитив на хорах церкви. В монастирській хроніці Замостя під 1762 р. значаться церковні органи вартістю 1000 злотих [18, с. 392]. У Привілеєві канівського старости Миколи Потоцького на колегіум бучацького монастиря 1754 р. зазначено, аби при церкві Святого Хреста були органіст та

двоє трубачів. Органіст мав грати месу, а трубачі, окрім гри у церкві, мали би щоранку і ввечері перед церквою «пісні благочестиві грати» [10, 32]. В церкві василіян у Загайцях був 12-голосий орган, який фундував місцевий суперіор о. Донат Явлошевич після 1784 р. Органи були в Брестському та Гродненському воєводствах, у церквах в Почасві, Брацлаві, в соборі Святого Юра у Львові [18].

Цілком можливо, що Львівська унійна музична капела зафіксована мініатюрою ірмолойної заставки (1750-1757 рр.) із с. Мальчиці (Львівщина) із збірки НМЛ [10, с. 29]. Таке припущення, на думку І. Кузьмінського, можливе з огляду на той факт, що музичний склад Львівської капели цього періоду повністю співпадає із зображенням [18] авторства Стефана Ксенжомостського [13, № 909, 911]. На мініатюрі окрім клякаючого перед престолом із образом Св. Миколая чорнобородого священника і його служки, зображених у центрі, є ще дві музичні групи (рис. 5).



Рис. 5. Стефан Ксенжомостський. Мініатюра ірмолойної заставки (1750-1757 рр.) із с. Мальчиці (Львівщина). Із збірки НМЛ. Фото 2020. Джерело: <https://surl.li/lpurkf>

Ліворуч виділяється регент із піднятою до гори лівою відкритою долонею. У правиці перед собою він тримає аркуш, написаний п'ятилінійною нотацією. Мініатюрист особливу увагу приділив зображенню вусів

регента та чуба-оселедця, додавши небритої щетини на голові та щоках. Чоловік вбраний у делію з довгими рукавами, що застібається на шість гудзиків і підшита червоним сукном. Лише одягові цього чоловіка художник приділяє так багато уваги, можливо, через його статус. Ретельно промальовані червоні чоботи на ногах, через ліве плече перекинута червоний плащ, що був модний серед львівського міщанства. Позаду нього зображено двох молодих скрипалів, перед ним – двоє малолітніх співаків із нотами. Праворуч у композиції зафіксовані двоє гобойстів, литаврист, двоє трубачів, два валторністи та два фаготисти. Усі музиканти молоді, кучеряві, вбрані у короткі підперезані жупани поверх довгих ряс. Своє ставлення до виконавства автор мініатюри відобразив через введення німбів над головами музик, не наділивши цією особливістю співаків, регента й інших присутніх.

Чорно-білі фото та схеми розписів греко-католицької дерев'яної церкви Введення Богородиці до храму села Пійло (Калуського р-ну Івано-Франківської обл.) [6, с. 96; 1, с. 102] представляють непересічні сцени музичного циклу. Незважаючи на простоту одноверхої хрещатої дерев'яної будівлі, її стінопис поєднував риси килимового розпису з елементами професійної квадратури. Поліхромія мала б з'явитись між 1778 р. (побудова) та 1794 р. (освячення церкви львівським єпископом Петром) [6, с. 116].

У серединному полі західної частини храму були вміщені музичні композиції. У центрі зображено пані у вишуканій сукні із криноліном і високою зачіскою. Вона сидить впівоберта за клавіатурою органу. Цілком можливо, що це персоналізація Св. Цецилії, про яку згадувалося вище. Обабіч симетричні хори, оформлені ілюзійною аркою та вишуканою балюстрадою. З лівого боку на збереженому фото видно лише двох музикантів – скрипаля, гравця на цинку, що дивиться прямо у наву, проте на схемі

пійлянського бабинця, представлений П. Жолтовським, проглядається ще одна постать музиканта [6, с. 154]. У дискусії з І. Кузьмінським ідентифікація цинку визначена за особливим трубним мундштуком. Особливістю цієї сцени є такі деталі як вишукані зачіски й європейський одяг в учасників ансамблю: фрак із шалевим коміром персоналізує, напевне, скрипаля-італійця. У другого музики, фрак із вилогами, прикрашений гудзиками на манжетах. Під верхнім одягом видно сорочки, підв'язані шийними хустками та оксамитові жилети.

Праворуч від органістки зображено ще один ілюзійний балкон із п'ятьма співаками, що мають нотатники в руках. Двоє з них стоять, очевидно, у задньому ряді й тому пропорційно зображені меншими від інших. Попереду представлений регент. Він має характерний персоналізований вигляд, що демонструє приналежність до «сарматського» образу: модно укладені довгі тонкі вуса, вибрита зачіска, вбраний у шовковий кунтуш із прорізними рукавами й вилогами коміру поверх жупана й сорочки. Погляд спрямований на глядача. У лівій руці складена з паперу батута, якою він тактує. Фігури двох молодих співаків позаду регента промальовано реалістично, обличчя артистів сповнені натхнення.

Наявність серед музикантів приватних капел іноземців підтверджується чисельними документами. Так, у львівській єпископській музичній капелі служив італійський клавесиніст Алессандро Данесі, який у 1776 р. опинився при дворі Великого гетьмана литовського Міхала-Казимира Огінського. У 1779 р. у почаївській каплиці служив німець, який на замовлення писав церковні твори [10, с. 31]. Серед капели Йосипа Потоцького у Станіславі згадується сір Доні – композитор жалібної меси 1751 р., що виконувалась чисельним оркестром. Тут же згадується сір Лоренцо, який вирізнявся з-поміж співаків «делікатним та

відлагодженим голосом, приємним та одночасно досконалим». Цілком можливо, що за таким описом позначений співак-кастрат [2, с. 97].

Цікаво відзначити, що в середині XVIII ст. зображення найрізноманітніших музичних інструментів – духових, ударних, щипкових тощо – зустрічається і у розписах дерев'яних синагог краю. Як вважається, вагому роль у появі цих сюжетів у ранньомодерний період відігравав характер єврейського життя, близький до теми Псалмів, найперше – поширення хасидизму[9], де музиці належала особлива роль радісного служіння Творцю. Інша причина – популярність клейзмерської музики і сам феномен єврейських музикантів, де з часом сформувалось і коло традиційних для цієї музики інструментів: скрипки, віолончелі, кларнета й ін. Цікаво, що серед історичних документів є згадки про залучення гебреїв до урочистостей у містах та магнатських маєтках. Так, у львівській судовій справі 1618 р. згадуються свідки-християни, що виступали з єврейського боку – серед них, християнин Тома Скшипек, що «між євреями грає на скрипці»[8, с. 90]. Серед записів про Радомишль 1781-го року, за митрополита Ясона Смогожевського, увечері й після урочистостей з нагоди Дня святого Станіслава в резиденції звучала «сільська музика, співи та танці простолюдинів, а також євреїв» [10, с. 32].

Музичні композиції, про які мовиться, відображають два полярні сюжети, пов'язані з темою псалмів. Перший звернений до ідеї прославлення Всевишнього, а інший навіював скорботні роздуми про вигнання й тугу за Сіоном. Перший сюжет розміщувався у центральній частині синагоги: на стелі чи серед декору арон-а-койдеша й ілюстрував псалом 150: «Алілуя. Хвалить Бога в святині Його». Інший сюжет ілюстрував псалом 137: «Над вавилонськими ріками, там ми сиділи й ридали, як згадували Сіон. На вербах, середнього, повісили ми наші

гусла». Ця сцена, як правило, вміщувалась збоку від східної стіни або, частіше, на західній.

Як зауважує Є. Котляр, іконографія сюжету на псалом 137 склалась до середини XVIII ст. [9, с. 162]. Композиція представляє ілюзійний пейзаж, де на гілках дерев розвішані музичні інструменти у місцевих інтерпретаціях, пов'язаних з сучасними митцям аналогам. Кількість та розмаїття інструментів відповідали клейзмерським ансамблям, а подекуди сягали й цілих оркестрів.

З доступних джерел відомо про розпис стін дерев'яної синагоги у місті Ходорів (Жидачівський р-н Львівської обл.), створений 1642 р. Ізраелем бен Мордехаєм Лісницьким з Яришева (Вінничина), а 1714 р. відновлений Ісааком бен Йегудою Лейбою з цього ж містечка. Збережені фото декору арон-а-койдеша демонструють ілюстрацію на псалом 150 – і це, очевидно, пізніші зображення, що нагадують барокові «музичні натюрморти» на зразок розписів львівських костелів. Чітко видно ліворуч кларнет, арфу, а праворуч скрипку й ще один інструмент, що не прочитується.

До типових зображень західної стіни середини XVIII ст. належать розписи майстра Єгуди з синагоги в Яришеві на Поділлі. З опублікованої фотографії [9, рис. 16] видно, що в аркоподібних нішах під склепінням була відтворена ілюзійна сцена, що представляє ліворуч зображення барокового палацу, замкненого на фігурний замок, як алюзію до ерусалимського храму.

Перед палацом у перспективі намальовано перекидний міст через бурхливу ріку. Праворуч на березі три розлогі дерева. Стовбури зображені у вигляді барокових витих колонок, а гілки нагадують конструкцію трисвічників. У проміжках між гілками й стовбурами цілком реалістично зображено збільшені інструменти: скрипка, горн, цимбали й басетля. У містечку Печеніжин (Івано-Франківщина) тим же автором відтворено інший, доволі реалістичний пейзаж, а інструменти: горн, валторна, скрипка, цимбали, віола да гамба (басетля) й барабан розвішані на гілках (рис. 6).



Рис. 6. Алоїз Брейсер. Інтер'єр дерев'яної синагоги в Печеніжині. 1910 р. Джерело: <https://surl.li/hzeczcz>

Висновки. То ж, як переконуємось, західноукраїнська іконографія XVII-XVIII ст. містить важливу інформацію про барокові хори та виконавську практику. Чисельність візуальних артефактів і рівномірний

їх розподіл у православній, унійній, католицьких традиціях а також у хасидизмі дає всі підстави стверджувати, що музичні оркестри, ансамблі й капели належали до важливих емоційних і видовищних сторін культурного життя спільноти, а відтворені сюжети часто є документально правдивими свідченнями. Докладний аналіз іконографічних джерел дозволив зауважити, що виконавські капели склали від трьох до дванадцяти співаків. Учасники капел належали до заможних станів, які фінансувались місцевою магнатерією. Магнатські й релігійні фундації сприяли залученню професійних музикантів, у тому числі іноземців. Перехресне зіставлення чисельних джерел доводить, що основу ансамблів та оркестрів в усіх традиціях склали духові інструменти: труба(горн), кларнет, іноді цинк, флейта. Документальні свідчення про закупівлю органів підтверджують і чисельні зображення повноцінних органів й органетто в католицькій та унійній традиціях. Серед струнних інструментів поширені зображення: лютня, гітара, ситара, арфа, басетля, скрипка. У низовій єврейській традиції окрім скрипки й басетлі популярне зображення цимбалів.

Комплексні дослідження, спричинені залученням фахівців із різних галузей прикладної науки, мистецтвознавства й культурології здатні розглядувати проблему у її тягlostі в часі та просторі, таким чином крок за кроком повертаючи пам'ять про забуту музичну культуру наших пращурів.

Список використаних джерел:

1. Бабій Н. Іконографічні джерела до вивчення музики бароко на теренах Івано-Франківщини. Вісник ХДАДМ. 2015. № 2. Сс. 99-104.
2. Баронч С. Пам'ятки міста Станіславова; [пер. з польської Романа Процака]. Івано-Франківськ: СІМІК.

2007. 143 с.

3. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII-XVIII століть. Київ: Мистецтво, 1981. 160 с

4. Бродлакович-Вишенський І. Різдво Христове. II третина XVII ст. Приватна збірка. Перша онлайн-галерея українського сакрального мистецтва з XI по XXI століття. URL: <https://surl.li/jkbcnz>.

5. Допис користувача Іван Кузьмінський. 19.02.2021. URL: <https://surl.li/acgtwe>.

6. Жолтовський П. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. 160 с.

7. Ікона «Поклоніння волхвів». Віртуальний музей «Острозька іконописна майстерня». URL: <https://surl.lt/cnbyov>.

8. Капраль М. Антиєврейські заворушення та погроми у Львові XVII-XVIII ст. Соціум. 2003. Вип. 2. Сс. 89-100.

9. Котляр Є. Мотиви музичних інструментів у розписах синагог східноєвропейської традиції. Вісник ХДАДМ. 2011. №4. Сс. 156-166.

10. Кузьмінський І. Музичні капели від Вільна до Умані. ПАТРІЯРХАТ. 2020. Ч. 6. Сс. 28-32.

11. Лисун Я. Збереження пам'яток монументального живопису Галичини кінця XVII – XVIII ст. Костел Бернардинів у Львові. Народознавчі зошити. 2011. № 2 (98). Сс. 322-323.

12. Невідомий художник кн. XVII ст. Ікона «Різдво Ісуса Христа». URL: <https://surl.li/goporh>.

13. Ясиновський Ю. Українські та білоруські ното лінійні Ірмолої 16-18 століть: каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів: «Місіонер», 1996. 624 с.

14. Bondarew I. Żołnierze starego Stanisławowa. Część II. Kurier galicyjski. 2018. № 3 (295). Сс. 13-26.02.

15. Chodorów, bożnica, wnętrze. Zbiory Fotografii i Rysunków

Pomiarowych IS PAN. URL: <https://surl.li/guwbll>.

16. Ignatenko Y. Ukrainian and belarusian church music of the 17th century: meeting of East with West. Series Musicologica Balcanica. 2023. №4. Pp. 92-108.

17. Kuzminskyi I. Account books of the Musical Chapel of Lviv Uniate Bishop Leon Szeptycki (1760-1779). Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ. 2018. №38 (3/2018). Ss. 5-24.

18. Lorens B. Bazylianie prowincji koronnej w latach 1743-1780. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. 559 s.

Nadiia P. BABII,

DSc in Art Studies, Professor,

Vasyl Stefanyc Carpathian National University,

Ivano-Frankivsk, Ukraine,

e-mail: nadiia.babii@cnu.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-9572-791X

MUSICAL INSTRUMENTS, CHOIRS AND CHAPELS IN WESTERN UKRAINIAN EARLY MODERN ICONOGRAPHY

In memory of Ivan Kuzminskyi

Abstract. The article analyses historical sources and iconographic scenes that significantly expand our understanding of the activities of professional musicians, choirs, and musical chapels within the Orthodox, Uniate, and Catholic liturgical systems of the seventeenth and eighteenth centuries. It explores monumental paintings, iconography, and miniatures depicting themes of musical instruments, choirs, and chapels. Additionally, parallels are drawn between the representation of professional musical instruments in the Jewish synagogue pictorial tradition of the same period. Particular attention is paid

to clarifying factors such as the clothing of depicted figures, their portrait and age characteristics, social status, the correspondence of musical instruments to their period, as well as documents mentioning specific donors, patrons, and individual performers. A cultural studies approach was applied. To organise the empirical base, analytical, iconographic, and iconological research methods were used. Among other important methods were social media monitoring and content analysis, which made it possible to identify the target audience of the studied issue, key words, emotions within interested groups, and other significant information. The scientific novelty of the study lies in its interdisciplinary nature. It demonstrates that seventeenth- and eighteenth-century Western Ukrainian iconographic images contain important information about Baroque choirs and performance practices. The number of visual artifacts and their even distribution in the Orthodox, Uniate, Catholic traditions, as well as in Hasidism, gives every reason to believe that musical orchestras, ensembles, and choirs were an important emotional and spectacular part of the cultural life of the community, and the scenes they depict often correspond to reality. Comprehensive studies involving specialists from various fields of applied science, art history, and cultural studies make it possible to examine the issue in its temporal and spatial continuity, thereby gradually restoring the memory of the forgotten musical culture of our ancestors.

Key words: monumental art, icon, Western Ukraine, culture and art of the 17th–18th centuries, choral iconography, depictions of musical instruments, depictions of musical chapels, jewish pictorial tradition.

References:

1. Babii, N. (2015). Ikonohrafichni dzherela do vyvchennia muzyky baroko na terenakh Ivano-Frankivshchyny [Iconographic sources of studying baroque music in Ivano-

- Frankivsk region]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. 2, 99-104 [in Ukrainian]
2. Baronch, S. (2007). *Pamiatky mista Stanislavova* [Sights of Stanislaviv]. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
 3. Biletskyi, P. (1981). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVII-XVIII stolit* [Ukrainian art of the second half of the 17th-18th centuries]. Kyiv [in Ukrainian].
 4. Brodlakovych-Vyshenskyi, I. *Rizdvo Khrystove* [Christmas]. Second third of the 17th century. Private collection. Available at: <https://surl.li/jkbcnz> [in Ukrainian].
 5. *Dopys korystuvacha Ivan Kuzminskyi* [Post by user Ivan Kuzminsky]. (19.02.2021). Available at: <https://surl.li/acgtwe> [in Ukrainian].
 6. Zholtovskyyi, P. (1988). *Monumentalni zhyvopys na Ukraini XVII – XVIII st.* [Monumental painting in Ukraine in the 17th–18th centuries] Kyiv. [in Ukrainian]
 7. *Ikona “Pokloninnia volkhviv”*. *Virtualnyi muzei “Ostrozka ikonopysna maisternia”* [Icon “Adoration of the Magi”. Virtual Museum “Ostrog Icon Painting Workshop”. Available at: <https://surl.lt/cnbyov> [in Ukrainian].
 8. Kapral, M. (2003). *Antyievreiski zavorushennia ta pohromy u Lvovi XVII-XVIII st.* [Anti-Jewish riots and pogroms in Lviv in the 17th-18th centuries]. *Socium*. 2, 89-100 [in Ukrainian].
 9. Kotlyar, E. (2011). *Motyvy muzychnykh instrumentiv u rozpysakh synahoh skhidnoievropeiskoi tradytsii* [The Motifs of Musical Instruments in Eastern European Synagogue Wall Paintings]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. 4, 156-166 [in Ukrainian].
 10. Kuzminskyi, I. (2020). *Muzychni kapely vid Vilna do Umani* [Music bands from Vilna to Uman]. *Patriarchate*. 6, 28-32 [in Ukrainian].
 11. Lisun, Ya. (2011). *Zberezhenia pamiatok monumentalnoho zhyvopysu Halychyny kintsia XVII –*

XVIII st. Kostel Bernardyniv u Lvovi [On galician monumental paintings of late 17th and 18th cc.: problem of preservation of artifacts at st. Bernard monastery temple]. Lviv. The Ethnology Notebooks. 2 (98), 322-323 [in Ukrainian].

12. Nevidomyi khudozhnyk kn. XVII st. Ikona “Rizdvo Isusa Khrysta”. [Unknown artist, 17th century. Icon “The Nativity of Jesus Christ”]. Available at: <https://surl.li/goporh> [in Ukrainian].

13. Yasynovskyi, Yu. (1996). Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16-18 stolit: kataloh i kodykolozhichno-paleohrafichne doslidzhennia [Ukrainian and Belarusian Notolinear Irmoloi of the 16th-18th centuries: catalog and codicological-paleographic research]. Lviv. [in Ukrainian].

14. Bondarew, I. (13-26.02. 2018). Żołnierze starego Stanisławowa. Część II. Kurier galicyjski. 3 (295), 13-26. Available at: <https://surl.li/ndlkyo> [in Polish].

15. Chodorów, bożnica, wnętrze. Zbiory fotografii i rysunków pomiarowych IS PAN. Available at: <https://surl.li/guwbl1> [in Polish].

16. Ignatenko, Y. (2023). Ukrainian and belarusian church music of the 17th century: meeting of East with West. Series Musicologica Balcanica, 4, 92-108 [in English].

17. Kuzminskyi, I. (2018). Account books of the Musical Chapel of Lviv Uniate Bishop Leon Szeptycki (1760-1779). Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ. 38 (3/2018), 5-24 [in English].

18. Lorens, B. (2014). Bazylianie prowincji koronnej w latach 1743-1780. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego [in Polish].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.197-209>
УДК 76.071.1(477)"19"Марчук

Петро Володимирович НЕСТЕРЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Міжрегіональна академія управління персоналом,
Київ, Україна,
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-4153-4175

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО ПОШУКУ АНАТОЛІЯ МАРЧУКА

Анотація. Статтю присвячено творчості київського художника Анатолія Марчука, який відомий своїми творами в техніках глибокого друку, олійного та акварельного живопису. Він є однією з найвидатніших постатей в українському мистецтві останніх десятиліть. Художник бере активну участь у багатьох виставках в Україні, отримує численні нагороди. Учасник всеукраїнських, зарубіжних мистецьких виставок протягом сорока років, а також відкрив понад 60 персональних в Україні, Німеччині, Польщі. Його твори зберігаються в 65 провідних музеях України й світу. Нині він віддає перевагу ліричному пейзажу та натюрморту, досягаючи в них виняткової цілісності, музичної гармонії та емоційної глибини. VII Всеукраїнська виставка-конкурс імені Георгія Якутовича затвердила Марчука-аквареліста. На ній митець був удостоєний найвищої – I премії саме за акварель. Акварельна маєстрія художника інтуїтивна і гнучка, водночас тонко прорахована, раціональна і мрійлива – то є медитативне занурення у величавий кругообіг станів природи, у правічні зміни розквітаючих і згасаючих форм. Мета роботи – на основі детального вивчення особливостей

творчого пошуку Народного художника України Анатолія Марчука систематизувати досягнення майстра в такій важливій ділянці мистецтва, як акварель. Саме в цій графічній техніці, що тяжіє до живопису, вражають особливою ніжністю і глибоким проникненням у таїни природи його пейзажі. І мабуть, завдяки не лише великому таланту живописця як майстра, а глибокому відчуттю того, що природа для нього – не просто об'єкт, із яким спілкуються художники на етюдах. Бо Анатолій Марчук постійно живе серед цього дива, під небесами Козичанки, які разом із іншими куточками природи зачаровують у картинах глядачів. Це особливо важливо в контексті активної громадської діяльності художника у заснуванні картинних галерей у Макарові, Колонщині та Фастові, мешканці яких мають змогу відчутти себе дотичними до сучасного мистецтва. Останні створені ним під час повномасштабної війни, що не зашкодило Марчуку звеличувати свій край.

Ключові слова: акварель, пейзаж, виставки, галереї, пленери, Анатолій Марчук.

Вступ. Кожен свідомий український художник шукає своє коріння. Буття в світі – це, перш за все, пошуки гармонії і взаємопроникнення всіх земних стихій. Акварель в образотворчому мистецтві посідає таке ж саме місце, яке в літературі має поезія. Акварелі Народного художника України Анатолія Марчука чудово і переконливо доводять, що так воно і є, бо вони сповнені поезією. В акварелі він знайшов свою техніку письма та створив власний неповторний стиль. Незважаючи на узагальненість мотивів, його акварелі пронизані глибокими ліричними переживаннями. Вони відчутно випромінюють велику магічну духовну енергію. Енергію природи. Постає Анатолія Марчука, автора кілька сотень акварелей,

становить інтерес для дослідників своїм феноменом художника великого настроєвого імпульсу, одухотвореного миттю споглядання довкілля і себе самого насамперед.

Постать Анатолія Марчука вже понад чверть століття викликає жвавий інтерес серед професійних митців, поціновувачів мистецтва та колекціонерів. Його ім'я добре відоме не лише в Україні, а й за кордоном. Гіперактивна діяльність художника й мецената увінчалась Орденом за заслуги перед Київщиною (2024 р.). Розвиваючи власний мистецький світогляд, художник дедалі глибше проникав у метафізичні субстанції життя, що відзначалося неодмінним елементом формально-образного відкриття. Його творчість є справжнім святом, тріумфом чуттєвості в живописних творах і акварелі, знайшла глибоку повагу в шанувальників його мистецтва. Талант А. Марчука має багатогранне розкриття, з 1991 р. він організатор щорічних пленерів «Козичанка – перлина Полісся», «Макарів і околиці», симпозіумів і літературно-мистецьких свят «Літні зустрічі в “Садібі Анатолія Марчука”» в Козичанці. У його творчості поєднані вітчизняна реалістична традиція і новітні пошуки як української, так і світової художньої школи.

Експериментальні пошуки художника реалізувалися не лише у жанрах натюрморту та портрета з ознаками жанрової картини. Улюбленим для нього є пейзажний живопис. Він створює краєвиди, в яких яскраво і хвилююче виявлена його любов до України, рідного села Козичанки, з якого почався його шлях у високе мистецтво. Його акварелі це особливий світ, тут затаєний простір, що залишається недомовленим, нерозгаданим. Треба зазначити, що ґрунтовних мистецтвознавчих досліджень, напрацювань по техніці акварелі поки немає. Тому мета статті – актуалізувати мистецьке надбання художника саме в цій ділянці його творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Різноманітні аспекти продуктивної діяльності художника в різних сферах мистецького життя отримали численні відгуки на його працю в газетах, часописах, каталогах та альбомах. Йому охоче надавали свої сторінки такі відомі видання, як «Культура і життя», «Слово Просвіти», «Урядовий кур'єр», «Літературна Україна», часописи «Образотворче мистецтво», «Сучасність», «Вече», «Український світ», «Київ», низка іноземних видань.

Серед кількох десятків публікацій варто виокремити альбом до 50-річного ювілею: «Анатолій Марчук. Малярство», який розпочинається віршем Олександра Кавуненка «Париж-Козичанка» (музика Віктора Степурка), портретом художника на тлі «Садиби Марчука» й пафосними статтями корифеїв українського мистецтва – Миколи Стороженка й Олександра Федорука [1]. Наступного, 2007 р. підсумувала його досягнення в живопису в журналі «Художники України. Анатолій Марчук» кандидат мистецтвознавства Оксана Ременяка [7].

Міжнародний фонд «Відродження» видав у 1999 р. альбом-каталог «Світовид», у якому серед 14 художників, презентованих мистецтвознавцем Володимиром Підгорою, представлено і творчість А. Марчука [4].

До альбому творів українських художників із приватної збірки Заслуженого художника України Анатолія Марчука «Макарівська картинна галерея», виданого до 85-річчя Макарівського району та п'ятиріччя картинної галереї Українським видавничим консорціумом в 2008 р., гарну статтю написав академік Академії наук Вищої школи України Дмитро Степовик [5]. Важливу роль у поширенні мистецтва в районні центри й села, зазначав він, дістали пленери, які отримали назву «Літні зустрічі в садибі Марчука» в Козичанці. Твори художників, написані під час

цих пленерів, стають окрасою новостворених добродіями галерей.

Останнє найвагоміше видання «Анатолій Марчук. Акварель» стало другим доповненим (перше вийшло в 2016 р.) і присвячене 70-літтю художника та 50-річчю його творчої діяльності, вийшло в 2025 р. Вступні слова до нього написали Станіслав Бушак, Ігор Ліховий, Олексій Овчаренко, Володимир Петрашик, Олександр Федорук, Костянтин Чернявський і Ганна Ярова. Ще 32 автори, серед яких і автор цих рядків, надали свої коментарі у віршах і прозі, прославляючи й коментуючи творчість видатного майстра акварелі [2]. Цікаво, що вишуканий шрифтовий напис до палітурки виконав маестро українського шрифту – Василь Чебаник. У розділі фотографій він представлений за створенням логотипу «Анатолій Марчук» у 2016 р. [2, с. 133].

Результати. Свій творчий шлях народний художник України Анатолій Марчук починав у 1980-х рр., по закінченню графічного факультету Київського художнього інституту (нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) в майстерні професора В. Чебанника. До цього він навчався з 1973 по 1979 рр. в образотворчій студії Київського жовтневого палацу (нині – Міжнародний центр культури та мистецтв). Учителями були М. Гуляєв, В. Забашта, М. Родін. У 1980 р. майбутній майстер брав уроки з рисунку в приватній школі В. Зарецького. Мистецька діяльність А. Марчука починає набирати оберті з участі у виставках, починаючи з 1985 р. Він отримує дипломи, премії, медалі, ордени. Важливою віхою в житті художника стало присвоєння йому почесного звання – Заслужений художник України в 2006 р., яке підсумувало його досягнення на ювілейному відрізку життя (50 років). Свій метод у творчості Марчук визначив як

аванреалістичний, що озвучується як колористична святість барви, святість палітри.

Після закінчення в 1986 р. навчання в інституті він займався гравюрою і малярством. Ще в студії А. Марчук почав писати акварелі, які спочатку не вважав своїм головним заняттям. Проте, користуючись фотоапаратом «Зеніт» та високоякісними плівками, все ж закінчував кращі роботи й збирав їх до альбому. Перед його очима завжди були кращі зразки творів М. Волошина, М. Врубеля, Т. Шевченка, О. Шовкуненка та інших корифеїв акварельного мистецтва. Продовжувач української національної традиції сформувався як яскравий неоромантик, який досяг високих вершин в образотворчому мистецтві. Марчук віддає перевагу ліричному пейзажу та натюрморту. Він обрав для себе найскладнішу живописну техніку класичної акварелі, складної і безкомпромісної, яка вимагає від художника досконалого володіння матеріалом, але й надає безліч можливостей справжньому майстру. Тарас Григорович став для багатьох художників дороговказом на їхньому творчому шляху, тому не дивно, що й для Марчука він виявився важливим, як на рівні стильових, так і сюжетно-змістовних пошуків. До циклу акварелей «Шляхами Шевченка» увійшло два десятки робіт, серед яких написані влітку й взимку пейзажі «У Каневі. Вид з Пилипенкової гори на Дніпро», «Гори моєї високої, не так і високі...» (за мотивом рисунка Т. Шевченка) (1917 р.), «Пилипенкова гора у Каневі», «У Каневі» (2018 р.), «Тарасова світлиця у Каневі» (2019 р.) та інші. Шевченківську інтонацію вбачав кандидат мистецтвознавства Олексій Овчаренко, наприклад, «в таких роботах як “Срібний дощ”, “Сріблястий мотив”, “Гірський мотив”, “Макарівська могила” – вони за своєю художньою мовою наближені до акварелей Кобзаря з Аральського циклу» [2, с. 6]. Шевченкіана Марчука поповнила скарбниці

шевченківських музеїв Канева, Києва, Черкас, Чигирина, Національного заповідника «Батьківщина Тараса Шевченка. Шевченкове», Торонто (Канада), Пекіна (Китай).

Про особливості творчого почерку ювіляра чимало влучних відгуків його друзів і колег знаходимо на сторінках альбому «Анатолій Марчук. Акварель». На них будемо посилатися в процесі розповіді про багатогранну особистість митця. «Краєвиди художника легкі, віртуозні, прозорі, наповнені повітрям і простором. В них присутні і весна, і літо, осінь та зима» – зазначав його колега Анатолій Древецький [2, с. 79]. «В пейзажах Майстра захоплює, насамперед, масштаб бачення природних процесів, їх одухотворене та метафоричне трактування. Життя неба та землі, блиск водної поверхні, яскравість сонячного проміння, чи розмита таємничість серпанку – все це вражає як унікальний та дорогоцінний спогад, який дарує нам художник» – писав кандидат мистецтвознавства Олексій Овчаренко [2, с. 6] .

Поступово художник так захопився мистецтвом, яке демонструє багатство колориту, чистоту і прозорість тонів, що якось за зиму написав вісімдесят акварелей. Вирішив зробити персональну виставку в Національній академії образотворчого мистецтва. Вона відбулася в 2016 р. і викликала великий інтерес. Акварелями митця пишався його колишній вчитель, професор Василь Чебаник, справжнім одкровенням назвав акварелі Марчука тодішній ректор академії Андрій Чебикін. Він зазначав, що художник «вдало поєднує глибинну колористику з цікавими композиційними рішеннями. Акварель по- мокрому – досить складна техніка, але митець віртуозно володіє нею» [2, с. 21]. А живописець і професор НАОМА Віра Барінова-Кулеба говорила, що втретє приходить на виставку й не може налюбуватися акварельним мистецтвом Марчука.

«Думаю, що сам Господь Бог водить його лівицею. Роботи пана Анатолія надзвичайно гармонійні, вони побудовані на знанні школи образотворчого мистецтва, вони не списані з натури, а переосмислені, виражені хоч вони надихані баченим, але більше відчутим. Такий підхід до мистецтва бентежить та хвилює глядача і, спостерігаючи, його душа наповнюється великою радістю» [2, с. 17].

Значна кількість акварелей створена художником за кордоном. У 1996 та 2002 рр. на конкурсній основі Марчук одержав стипендію та майстерню у Будинку творчості міста Куксхафен. «Особливо часто приїздить у будинок творчості німецького міста Куксхафен, де працює і має багато друзів, а виставляв свої твори в Гамбурзі, Нюрнберзі, Кельні, Мюнхені, Бремені та інших містах» – повідомляла мистецтвознавець Олена Загаєцька [3, с. 43]. В альбомі акварелей Марчука представлено низку творів, створених за кордоном, зокрема на півночі Німеччини, в центрі Польщі: «Вечір у Закопане», «Небеса Північного моря» (1995 р.), «Дюни на Північному морі» (2004 р.), «Північний мотив», «Експедиція на острів Нойверк» (2005 р.), «Дюни» (2006 р.), «Острів Нойверк у Північному морі» (2017 р.), «На Північному морі», «Поодинокі вітрила» (2019 р.) та ін.

Враження від мальовничих кримських куточків України втілилися у творах «Максиміліанове» (2005 р.). Як відомо, такий осередок, як Коктебель, із будинком-музеєм киянина від народження Максиміліана Волошина був свого часу певним духовним центром, який поєднував вільно мислячу творчу та наукову інтелігенцію з різних куточків імперії, а згодом і радянської країни. Це була спроба повторити волошинську техніку письма. Карпатські мотиви бачимо в акварелях «Передгір'я Карпат» (2019 р.), «Мотив у селі Чорна Тиса», «Непогідна весна у Чорній Тисі», «Гора Петрос» (2019 р.), «Говерла та Петрос» (2020 р.).

У пошуку нових засобів художнього вираження станів душі художник створив цикл акварелей присвячений квітам Полісся, які мали великий успіх у глядачів виставок. Зокрема, поетеса і художниця Катерина Міщук-Донич писала: «Оглянувши виставку Анатолія Марчука “Квіти України – квіти Перемоги”, неможливо не захопитися віртуозністю й неповторною акварельною технікою Майстра, його естетичним баченням, його світлою, сонячною палітрою, повітряним простором, смисловим наповненням кожної картини». Серед улюблених художником квітів – мальви, іриси, гладіолуси, півники, лілеї, крокуси, козацький морозник, троянди. Всі вони є окрасою мальовничої садиби художника. Деякі з них мають назви «Мальва з Богданівки» (2018 р.), «Багряна мальва з садиби Катерини Білокур» (2019). Це згадка про те, що художник кілька разів бував у Музеї-садибі Катерини Білокур й навіть взяв насіння з богданівських мальв, які «прилетіли з вітром» до марчуківської садиби. Краще за квіти немає нічого в світі – вважала художниця. «Квіти писала завжди живі, з натури, нерідко поєднуючи в одній картині весняні й осінні – така картина і створювалася, природно, з весни до осені. Працювала самозабутньо, але не поспішаючи» [6, с. 513].

Музика весни бринить у кожному листкові, кожній пелюстці квітух абрикос, яблунь, бузку у творах «Абрикосовий цвіт», «Вишневий цвіт», «Бузок» (2023 р.), літо – в жовтогарячих соняхах, осінь у яблуках та грибах: «Соняхи», «Осінні яблука» (2023 р.), «Виногроно» (2024 р.), «Дари осені» (2018 р.). Взимку художник опоетизував «Білий сніг на калині» (2024 р.).

Багато творів Марчука присвячено відображенню дорогих серцю рідних краєвидів. Київ та його околиці представлені в акварелях: «Перший сніг у Пирогові», «Золота осінь у Конча-Заспі», «Ірпінська заплава»

(2012 р.), «Замкова гора», «Зима на Замковій горі» (2015 р.), «Дніпрове плесо», «Дніпрові далі» (2017 р.), «Осіння річка Здвиж» (2018 р.), «Макарівська гора», «Макарівська могила», «Макарівські човни» (2018 р.) тощо. А що вже говорити про рідну Козичанку, що на березі мальовничої річечки Сивки, де часто спостерігає світанки на рибальському човні художник. Чи не вона містично привела Марчука до акварелі? Їй присвячені чи не найкращі твори: «Світанок над Сивкою», «Дивовижа над Сивкою» (2012 р.), «Стара верба у Козичанці» (2015 р.), «На провесні у Козичанці», «Сивка снить» (2017 р.), «Світанок на Сивці», «Перший сніг у Козичанці» (2018 р.).

Висновки. «Марчук обирає звичайні природні мотиви, підносячи їх до високих узагальнюючих українських образів. Він широкого творчого діапазону митець, що з глибокою любов'ю та прискіпливою технічною вправністю досягає істинних чеснот досконалого» – писав у вступному слові до альбому кандидат мистецтвознавства Володимир Петрашик [2, с. 8]. У своїх акварелях художник застосовує техніку «а la prime», по-мокрому, коли твір виконується за один сеанс і віртуозно володіє нею білилами не користується. В пейзажних мотивах він свідомо не залучає людські персонажі, сповідуючи лише енергію природи. Він бачить красу в кожній краплі чи миті життя й ділиться нею з нами, йому підвладний світ тонких колористичних співвідношень будь-якої пори року.

Його твори, сповнені зрілої артистичної майстерності, випромінюють любов до квітучої української природи, святковість, світлосяйність та оптимізм. Він є палким патріотом нашої України. За цикл акварелей А. Марчук отримав визнання фахівців та високі мистецькі і державні нагороди.

Список використаних джерел:

1. Анатолій Марчук. Малярство. Київ: ВХ [студіо]. Київ, 2006. 60 с.
2. Анатолій Марчук. Акварель. Видання друге, доповнене. Київ: ТОВ «Софія-А», 2025. 136 с.
3. Загаєцька О. Творення власного світу. Український світ. 2006. №1-6. Сс. 43-44.
4. Світовид. Альбом. Київ: Вона Менте, 1999. Сс. 70-75:
5. Символіка Макарівщини до 85-річчя Макарівського району Київської області. Герби, прапори. Київ, 2008. 50 с.
6. 100 найвідоміших художників. Катерина Білокур. Київ: Орфей, 2001. С. 513.
7. Художники України: Анатолій Марчук. Київ, 2007. 31 с.

Petro V. NESTERENKO,

PhD in Arts, Associate Professor,
Interregional Academy of Personnel Management
Kyiv, Ukraine,
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-4153-4175

**FEATURES OF THE CREATIVE QUEST OF
ANATOLIY MARCHUK**

Abstract. The article is dedicated to the work of Kyiv artist Anatoliy Marchuk, known for his works in intaglio printmaking, oil, and watercolor painting. He is one of the most prominent figures in Ukrainian art of recent decades. The artist actively participates in numerous exhibitions in Ukraine and has received many awards. For forty years, he has been a participant in national and international art exhibitions, as well as the author of more than 60 solo exhibitions in Ukraine, Poland, and Germany. His works are preserved in 65 leading museums in Ukraine and around the world. Today he prefers lyrical

landscapes and still lifes, achieving in them exceptional integrity, musical harmony, and emotional depth. The 7th All-Ukrainian Georgiy Yakutovych Exhibition-Competition established Marchuk as a watercolorist. At this exhibition, the artist was awarded the highest – First Prize – specifically for watercolor. His watercolor mastery is intuitive and flexible, yet at the same time finely calculated, rational, and dreamy – a meditative immersion into the majestic cycle of nature’s states, into the eternal transformations of blooming and fading forms. The purpose of this work is, on the basis of a detailed study of the creative quest of the People’s Artist of Ukraine Anatoliy Marchuk, to systematize the achievements of the master in such an important field of art as watercolor. It is in this graphic technique, which leans toward painting, that his landscapes impress with special tenderness and a profound penetration into the mysteries of nature. And this is due not only to the great talent of the painter as a master, but also to his deep sense that nature for him is not merely an object with which artists converse in their sketches. For Anatoliy Marchuk constantly lives amid this wonder, under the skies of Kozychanka, which together with other corners of nature enchant viewers in his paintings. This is especially important in the context of the artist’s active public role in founding art galleries in Makariv, Kolonshchyna, and Fastiv, whose residents have the opportunity to feel connected to contemporary art. The most recent of these galleries were created by him during the full-scale war, which did not prevent Marchuk from glorifying his native land.

Keywords: watercolor, landscape, exhibitions, galleries, plein air, Anatoliy Marchuk.

References:

1. Anatolii Marchuk. *Maliarstvo* (2006). [Anatoliy Marchuk. *Painting*]. Kyiv [in Ukrainian].

2. Anatolii Marchuk. Akvarel. Vydannia druhe, dopovnene. (2025). [Anatoliy Marchuk. Watercolor Second edition, supplemented.]. Kyiv: "Sofia-A" [in Ukrainian].
3. Zahaietska, O. Tvorennia vlasnoho svitu // Ukrainskyi svit. (2006) [Creating your own world // Ukrainian world]. [in Ukrainian].
4. Svitovyd [Worldview]. Albom (1999). Kyiv: Bona Mente [in Ukrainian].
5. Symvolika Makarivshchyny do 85-richchia Makarivskoho raionu Kyivskoi oblasti. Herby, prapory (2008). [Kioviensis. Insignia, vexilla Symbols of Makarivshchyna for the 85th anniversary of Makarivskyi district of Kyiv region. Coats of arms, flags]. Kyiv [in Ukrainian].
6. 100 naivdomishykh khudozhnykiv. Kateryna Bilokur. (2001). [100 most famous artists. Kateryna Bilokur]. Kyiv: Orpheus [in Ukrainian].
7. Khudozhnyky Ukrainy: Anatolii Marchuk (2007). [Artists of Ukraine: Anatoliy Marchuk]. Kyiv [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.210-225>
УДК 7.74;76.02(045)

Олексій Миколайович ЖАДЕЙКО,
доктор філософії,
Київ, Україна,
e-mail: oleksiy_zhadeyko@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-6234-2220

**«ДОРОГА В МАНДАЛЕЙ» ОДЕСЬКОГО
ДВОРЯНИНА АБО МОТИВ ЕСКАПІЗМУ У
ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ОЛЕГА СОКОЛОВА**

Анотація. Стаття фокусує увагу на творчості одеського художника, поета, письменника, науковця Олега Аракадійовича Соколова. Розвідка має на меті сконцентрувати увагу на полівекторності творчості митця, якого завдяки розмаїттю художніх вподобань називали «людиною Відродження», актуалізувати мистецький доробок одеського майстра, прослідкувати зв'язок із його літературною діяльністю, науковою (музейною) роботою. Постаць О. Соколова в художньому житті Одеси позиціонується як своєрідний маркер, квінтесенція інтелектуальних пошуків одеського андеграунду. Висвітлюється значення постаті О. Соколова для музейного простору міста, для передчуття вільного дихання мистецького поля. Акцентована енциклопедична обізнаність особистості майстра, що будував свої художні твори на глибинних знаннях історії, літератури, філософії. Стислій характеристиці піддані основні прояви мистецького хисту автора, його окремі штудії реалістичної манери (переважно у портретописі), захоплення концептуальним мистецтвом, володіння інструментарієм різних художніх проявів, від академізму до оп-арту.

Підкреслено внесок художника у перебіг художніх процесів, що формували підґрунтя до протиставлення офіційному мистецтву альтернативного – абстрактного, безпредметного, поліваріантного мистецтва. Висвітлено пошуки майстра у сфері літератури, його поетичний дар, вплив цього вектору творчості на характер його мови образотворення, значення особистості М. Чюрльоніса для формування його індивідуальної манери. Акцент зроблено на психологічному факторі, який відбився на забарвленні творчого шляху О. Соколова, виражаючись через конфлікт із зовнішнім світом офіційного мистецтва, його неприйняття, звідси «червоною ниткою» творчості став ескапізм. Шляхом його прихованої візуалізації було безпредметне, що можна сприймати як чітко сформульовані ідеї уходу в себе в результаті неприйняття його творчості офіційним мистецьким світом. Окремо виділена роль корпусу композицій «Без назви» як візуалізації протиріччя та способу донести приховані смисли.

Ключові слова: Олег Соколов, безпредметне мистецтво, одеський нонконформізм, ескапізм, живопис, графіка, змішана техніка, арт-бук.

Вступ. Творча діяльність Олега Аркадійовича Соколова припадає на той час, коли мислити *всупереч*, не вкладаючись у загальноприйнятні рамки, окреслені концептуальним каркасом соцреалізму, означало приректи себе на перебування в тіні, осторонь загальних культурно-мистецьких процесів. Одеса завжди була окремим мікросвітом у межах загальної художньої картини, саме завдяки наявності особистостей, що виходили за рамки загальноприйнятих устоїв, це робило її особливим художнім осередком. Вона має сильну, потужну художню школу, передусім – училище з давніми усталеними традиціями, славетну «Грековку», музеї з колекціями, які

володіють потенціалом формувати в своїх надрах міцних фахівців, як практиків-художників, так і теоретиків-мистецтвознавців. Це й особливий дух самого міста з його неповторним колоритом, нескореного і непохитного в усі найважчі часи, багато поколінь інтелектуалів виховувалися на цьому неповторному підґрунті. Але навіть зараз деякі з них залишаються якщо не забутими, то не оціненими і неосягнутими до того рівня, щоб нинішня генерація могла сказати: «ми зробили усе, що могли». До такої когорти належить і одеський митець, науковець, поет Олег Аркадійович Соколов (1919-1990 рр.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На тлі загального зацікавлення останніми роками одеським нонконформізмом, постать Олега Соколова залишається і нині в тіні. Цього майстра справедливо називають «людиною Відродження» [4] – адже широта діапазону його мистецьких вподобань і хисту дуже велика, він брався і за живопис, і за графіку, і був натхненним музейником, і писав філософські за змістом вірші. Але станом на сьогодні його таланти гідно не оцінені мистецтвознавчою царинною. Є лише поодинокі розвідки, які присвячені його особистості, у періодиці з нагоди виставок, де представлені його твори, але їх було вкрай мало [2; 9], або стислі відомості енциклопедичного характеру, що скоріше констатують фактаж без оцінки феномену [7]. Лише рідкі статті присвячувались митцеві, де можна знайти відомості про етапи його творчого шляху і намічена оцінка ролі в мистецькому полі України [1; 4; 5; 6]. Тому до завдань сучасного мистецтвознавства варто віднести і актуалізацію творчого спадку О. Соколова.

Результати. Олег Соколов може позиціонуватися і як теоретик, і як практик, що поєднати зазвичай творчим особистостям вдається дуже важко. Маючи прекрасну освіту, отримавши міцне практичне підґрунтя в двох

зкладах абсолютно різних традицій, він синтезував отримані в Одеському художньому училищі та Львівському інституті декоративно-прикладного мистецтва вміння. І львівська, і одеська школи завжди були серед найміцніших, найпрофесійніших, що забезпечило митцеві надійну, міцну академічну школу. Але при цьому він був і енциклопедично обізнаним як теоретик: глибинні знання міфології, історії, філософії, музики, історії мистецтв перетворили його на тонкий, всебічно обізнаний інструмент виразу ідеї, формування глибокої за змістовим наповненням концепції. Людина, яка пройшла одеську школу, з перервою на військову службу, львівську виучку, мала травматичний досвід війни, беручи в ній участь із 1941 р. до самого кінця і отримавши важке поранення, знайшла в собі сили зайнятися і музейною справою, не тільки брати в руки пензель та олівець. Оточення Олега Соколова згадує, що він швидко став душею компанії, яка збиралася для обговорення мистецьких подій, влаштовувала вечірні посиденьки, малюючи, читаючи вірші, а згодом, у 1967 р., виник і той самий одеський клуб «Колір, музика, слово» імені Чюрльоніса, який можна позиціонувати як один із наріжних каменів одеського андеграунду. Адже в ньому втілювалися ті вподобання, які офіційне мистецтво аж ніяк не вітало, – синтез мистецтва слова, музики, графіки та живопису. Офіційний арт-простір Одеси був для митця майже закритим – у ранній період його роботи ще інколи можна було побачити на виставках, частіше це були ілюстрації, але його виставкова активність була радше хаотичною, оскільки де-факте можна згадати лише одну його персональну виставку, яка була «схвалена», «дозволена» офіційними колами, – подія 1956 р. Але її відкинула офіційна критика, площина офіціозу стала ножем гільйотини, що опустився на шию мистецького хисту художника. Аристократичне перо, манера майстра, що

намагався стати частиною культурного простору свого міста, виявилися чужими офіційному прошарку. Він мав прекрасну академічну виучку, міг працювати в будь-якій манері, але його вибір був не на користь реалізму. Він вправно володів технікою, про що говорять у тому числі його графічні автопортрети як свідчення високого рівня володіння ремеслом, як музейник не міг не цінувати класичне мистецтво, але вибір зробив на користь іншої манери. Дворянин за походженням, тонка натура, Соколов намагався пробити ту стіну нерозуміння, на яку наштовхувався. Офіційне поле закрило йому шлях до визнання – Спілка як квінтесенція думок високопосадовців від мистецтва винесла неформальний вирок. Ту саму «дорогу в Мандалей», яку він так любив у Кіплінга, він проходив численну кількість разів сам... Він малював, писав, формував думки і вірші, метався між спробами пробити стіну та пройти крізь холодний душ неприйняття офіційними колами, що тягнуло за собою розпач, тугу, владу над ним зеленого змія, від чого його треба було рятувати. Для офіційних кіл одеський дворянин з високою планкою освіченості та тонкого смаку був неприйнятним мірилом, на яке довелося б рівнятися, якщо б його пустили в свої лави... Було б занадто очевидно, що оточення в більшості випадків безпорадне перед його рівнем, якому не може скласти гідну конкуренцію. Це спроби пробити сіру стіну, які мали завершуватися щоразу розчаруванням. І він повинен був знайти той шлях, який би став для нього рятівним. Навколо нього гуртувалися однодумці – інакше б не було чюрльонівського клубу. Але це були неформальні пошуки, нонконформістом його назвали не дарма. Перед Соколовим було два шляхи – на вибір. Один – підлаштуватися під вимоги офіційного культурного середовища, догодити Спілці, піти в глибини соцреалізму. Так, він прекрасно міг в академічній манері малювати,

писати. Але це було лише етапом становлення, доказом його професійної спроможності. Портрети раннього етапу є свідченням його професійного рівня. Як живописні, так і графічні. Графічні аркуші часто створювалися в максимально лаконічній, інтелігентно-стриманій манері, в якій явно простежується вплив ще «мирискусників», якими він захоплювався при навчанні. Навіть уже в цих роботах бринить той настрій, який стане домінуючим незабаром, коли спроби майстра якось існувати в унісон з оточуючим мистецьким середовищем будуть визнані ним самим марними («Жіночий портрет на різнокольоровому тлі», чорнило, фломастер, туш, 1960-і рр.; «Жіночий портрет», туш, аерограф, білила, 19600-і рр., рис. 1).

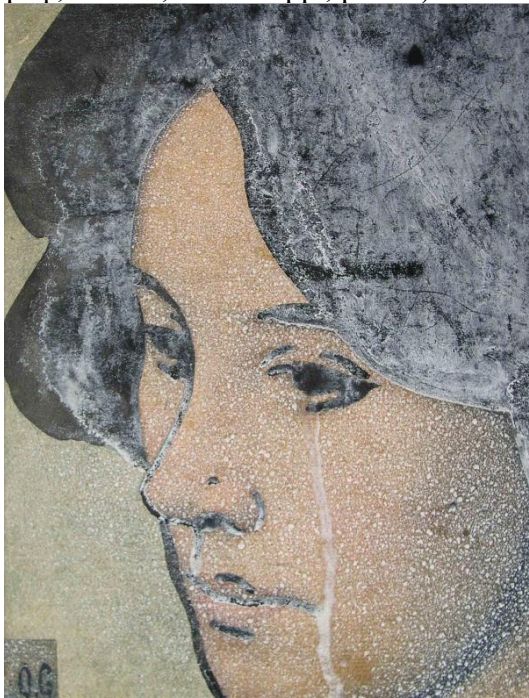


Рис. 1. Соколов О. «Жіночий портрет». Туш, білила, аерограф. 1960-і рр. З відкритих джерел: <https://surl.lu/ldmvxf>

Біла невпевнена лінія, сльоза, яка котиться по обличчю в графічному «Жіночому портреті» 1960-х рр., сприймається як символ-пророцтво на майбутні важкі роки та ознака всього процесу взаємодії митця з офіційним мистецьким оточенням. Тривога простежується і в автопортретах, які він часто виконував у чорно-білій гамі, лаконічно та вишукано, демонструючи академічну виучку одночасно з вмінням стилізувати та зводити все до рівня знаку.

Другий шлях – свого роду внутрішня еміграція, шлях, який не передбачав втрати себе, власної гідності. Його він і обрав. Навіть назви робіт, які з'являються з-під пера автора, промовисто свідчать про той біль який сидить всередині його вразливої натури: «Плач доктора Фауста» (мішана техніка, 1960-і рр.), «Нерозуміння» (мішана техніка, 1973 р.), «Memento Mori» (мішана техніка, 1973 р.), «Ірраціональне – це гіпноз смерті» (мішана техніка, 1984 р.), «Здешевлене слово» (мішана техніка, 1985 р.), «Стареча німеч» (мішана техніка, 1985 р.), «Рана» (кольорова графіка, 1987 р.), «Озеро, в якому тануть надії» (монотипія, рис. 2). Складність, багатошаровість, філософський підтекст – до всього цього не була готова верхівка офіційного мистецтва, і митець замикався у собі, змушено тікаючи до емоційного підпілля. В його роботах часто простежується ескапізм, який був квінтесенцією болю, спричиненого нерозумінням, неможливістю самореалізації в соціумі, неприйняттям його творчості на офіційному рівні, що б давало йому шанс широкого діапазону глядацької аудиторії. Навіть техніки, які він обирав, не завжди були обумовлені усвідомленим вибором: нерідко він звертався до того, що попросту було йому по кишені, тобто бюджетних варіантів технік, матеріалів, бо під рукою було лише найпростіше за статтею витрат. Навіть його вірші, які згодом перетворилися на особливий, вартий

окремої уваги феномен у своєму оформленні, не друкувалися, а створювалися ним у форматі арт-буку, своєрідного самвидаву, який теж був викликаний неможливістю інакше оприлюднити свої сформовані у віршовану форму думки. Він уже не плекає надій, розуміючи, що його шлях – інший, він сам – інший, і підвалини повітряного замку виявилися занадто хиткими («Підвалини повітряного замку», мішана техніка, 1980 р.), довелося вирушати у внутрішню еміграцію.



Рис. 2. Соколов О. «Озеро, в якому тонуть надії». Монотипія.
З відкритих джерел: <https://surl.li/fixkxd>

З часом митець захопився авангардом, почав проводити експерименти в галузі кольоромузики, чому сприяв клуб імені Чюрльоніса. Робота в якості

зав.експозицією в Одеському Музеї Західного та Східного мистецтва впродовж 45 років перетворила для художника музей на своєрідне святилище, місце сили, де навколо нього гуртувалися ті, хто був здатен його не лише слухати, але й чути. Так виникли його «соколовські середи» [5], на які збиралися люди, що відчували мистецтво так, як і він, невизнаний унікальний інструмент поза часом. Науковець, музейник, філософ, поет, він зрештою обрав ту мову, яка, мабуть, єдина не може зрадити та стати причиною звинувачень і відмов, – мову абстракції, безпредметного мистецтва, синтезуючи в своїх роботах впливи численних мистецьких стилів і течій, від реалізму до авангардних проявів, абстракціонізму. Ескапічні настрої призвели до максимально відстороненого від дійсності способу спілкування на папері – у 1980-і рр., тобто у пізній період, у О. Соколова з'являється багато творів, до яких у офіційних суддів точно не мало виникати обґрунтованих претензій: «Без назви». І вільна, і друкована графіка має чимало таких аркушів, що виникли переважно в 1970-80-і рр. Митець міг вкласти в таку роботу все, що вважав за потрібне, прочитати, відчутти зміст міг тільки той, хто перебував із ним «на одній хвилі», чиновникам це було не під силу, вони не розуміли і не визнавали цього явища, воно, на жаль, отримало оцінку тільки після уходу автора, і навіть зараз ще не оцінене гідно, повною мірою. Всі ці роботи різні за колористичним звучанням, хоча переважно палітра є дуже обмеженою, графіка має інші провідні інструменти. Це добре видно в «Без назви» 1974 р. (мішана техніка), аркуші 1985 р., виконаному в техніці колажу, де важко не помітити серед інших натхненників подих П. Мондріана. Яскравим прикладом візуалізації відсутності душевної рівноваги є «Без назви» 1982 р. (мішана техніка, рис. 3). Тут сконцентровано все – від індивідуальної самотності та тривоги, що виливається у вимушений ескапізм, до крику

болно космічного масштабу. І колір, і ритм, і композиційна до математичності вправність у цьому аркуші спрацьовують синтезовано, на одну мету – достукатися до глядача.



Рис. 3. Соколов О. «Без назви». Мішана техніка, 1983 р.
З відкритих джерел: <https://surl.li/hyodol>

Але бували і «калейдоскопні» твори, мозаїчні за колоритом, багатоколірні, при цьому, все одно їх загальне звучання було тривожним і сповненим болу. Це досягалося це завдяки ритміці, взагалі ритм був одним із головних інструментів мови художника – не дарма його терниста «дорога в Мандалей», сповнена туги та ностальгії за тими часами, коли мистецтво було б потрібним і визнаним, була завжди невідривно пов’язана з музикою. Такими є його «Без

назви» 1980-х рр., 1983 р., 1984 р., 1985 р. (усі – мішана техніка). Такою є і «Без назви» 1985 р. (мішана техніка, рис. 4), яка, мабуть, є однією з найпоказовіших – за основу взято чорно-білу хвилю, підцвічену неактивними кольоровими сплесками.



*Рис. 4. Соколов О. «Без назви». Мішана техніка, 1985 р.
З відкритих джерел: <https://surl.lt/laxpty>*

Біль і безпорадність так влучно візуалізовані в графічному аркуші 1976 р. який фактично можна вважати червоною ниткою його творчості: «Без можливості колись досягти» (мішана техніка, рис. 5). Це і є та сама «дорога в Мандалей», почувши пісню про яку, він, за зізнанням дружини, плакав [4]. Тільки сформульована вже ним самим, графічними методами, лінією, ритмом, кольоровим звуком, нотами, покладеними на колір.

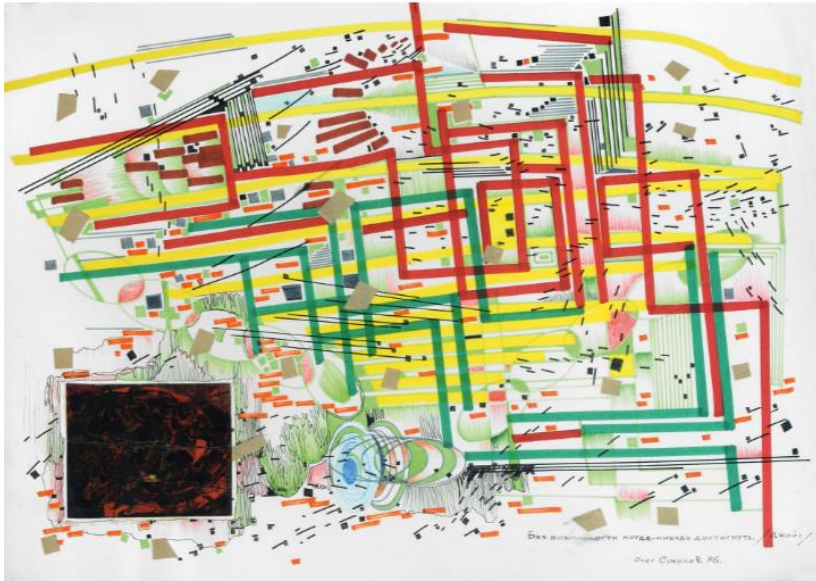


Рис. 5. Соколов О. «Без можливості колись досягти». Мішана техніка. 1976 р. З відкритих джерел: <https://surl.li/nzknbz>

Висновки. Серед творів Олега Соколова було все: і радянські переспіви в його індивідуальній стилізованій манері, і портрети, і нечисленні флоральні композиції, і багато абстрактних аркушів. Є чимало того, що на сьогодні осіло в приватних колекціях, у тому числі й за межами України, в кількох країнах, знавці мистецтва яких могли оцінити його твори інколи навіть ще за життя, хоча, за згадками близьких, це і були поодинокі випадки. Багато чого було подаровано друзям, колегам. Тому систематизація його спадку є справою доволі важкою. За 35 років від моменту смерті митця (1990 р.) лише пару разів можна було бачити виставки його творів. «Людина Відродження», одеський дворянин О. Соколов і на сьогодні для глядача залишається ще невиконаним завданням, задачею з багатьма невідомими. Тому до перспектив сучасного мистецтвознавчого поля з повним правом можна

віднести актуалізацію творчого спадку художника, введення в науковий обіг маловідомих робіт «людини відлиги» Олега Соколова.

Список використаних джерел:

1. Ахмед А. Людина відлиги – одеський художник Олег Соколов. URL: <https://surl.li/simoi1>.
2. Велика А. Людина «відлиги»: у Києві презентують творчість одеського митця виставкою «Олег Соколов: колір, музика, слово». URL: <https://surl.lu/jauogc>.
3. Мовчан М. Феноменологія трансцендентності Олега Соколова. URL: <https://surl.li/fmyton>.
4. Олег Соколов. URL: <https://surl.li/zokpxg>.
5. Олег Соколов – батько «другого одеського авангарду». URL: <https://surl.li/amazki>.
6. Осадча Т. Дослідження художньої інтерпретації творчості Олега Соколова. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Київ: НАКККиМ, 2016. Сс. 49-52.
7. Соколов Олег Аркадійович. URL: <https://surl.li/koqouy>.
8. Соколов Олег Аркадійович. URL: <https://surl.li/aubpgg>.
9. Тофан І. Тюрма естетів. Про виставку Олега Соколова в НХМУ. URL: <https://surl.li/bpyytx>.

Oleksiy M. ZHADEYKO,

PhD in Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: oleksiy_zhadeyko@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-6234-2220

**“THE ROAD TO MANDALE” OF ODESSA NOBLEMAN
OR THE MOTIVE OF ESCAPISM IN THE CREATIVE
WORK OF THE ARTIST OLEG SOKOLOV**

Abstract. The article focuses on the creative work of the Odessa’s artist, poet, writer, and scholar Oleg Arakadiyovych Sokolov. The research aims to focus attention on the multi-vector nature of the artist’s work, who, due to the variety of his artistic preferences, was called the “Renaissance person,” to actualize the artistic achievements of the Odessa’s master, to trace the connection with his literary activities and scientific (museum) work. The figure of O. Sokolov in the artistic life of Odessa is positioned as a kind of marker, the quintessence of the intellectual searches of the underground of Odessa. The significance of the figure of O. Sokolov for the museum space of the city, for the anticipation of the free breathing of the artistic field, is highlighted. The encyclopedic awareness of the personality of the master, who built his artistic works on deep knowledge of history, literature, and philosophy, is emphasized. The main manifestations of the author's artistic talent, his individual studies of the realistic manner (mainly in portraiture), his passion for conceptual art, and his mastery of the tools of various artistic manifestations, from academicism to op-art, are briefly described. The artist's contribution to the course of artistic processes that formed the basis for opposing alternative – abstract, non-objective, polyvariant art to official art is emphasized. The master's searches in the field of literature, his poetic gift, the influence of this vector of creativity on the nature

of his image-making language, the importance of M. Čiurlionis' personality for the formation of his individual manner are highlighted. The emphasis is placed on the psychological factor that was reflected in the coloring of O. Sokolov's creative path, expressed through conflict with the outside world of official art, its rejection, hence escapism became the “red thread” of creativity. His hidden visualization was devoid of objectivity, which can be perceived as clearly formulated ideas of withdrawal into oneself as a result of the rejection of his work by the official art world. The role of the corpus of compositions “Untitled” as a visualization of contradictions and a way to convey hidden meanings is separately highlighted.

Key words: Oleg Sokolov, non-objective art, Odessa nonconformism, escapism, painting, graphic arts, mixed art technique, art-book.

References:

1. Akhmed, A. Liudyna vidlyhy – odeskyi khudozhnyk Oleh Sokolov [The Thaw Man is an Odessa artist Oleg Sokolov]. Available at: <https://surl.li/simoi1> [in Ukrainian].
2. Velyka, A. Liudyna “vidlyhy”: u Kyievi prezentuiut tvorchist odeskoho myttsia vystavkoiu “Oleh Sokolov: kolir, muzyka, slovo” [The man of the “thaw”: the work of the Odessa artist is presented in Kyiv with the exhibition "Oleg Sokolov: Color, Music, Word"]. Available at: <https://surl.lu/jauogc> [in Ukrainian].
3. Movchan, M. Fenomenolohiia transtsendentnosti Oleha Sokolova [The Phenomenology of Transcendence by Oleg Sokolov]. Available at: <https://surl.li/fmyton> [in Ukrainian].
4. Oleh Sokolov [Oleh Sokolov]. Available at: <https://surl.li/zokpxg> [in Ukrainian].

5. Oleh Sokolov – batko “druhoho odeskoho avanhardu” [Oleh Sokolov – father of the “second Odessa avant-garde”]. Available at: <https://surl.li/amazki> [in Ukrainian].
6. Osadcha, T. (2016). Doslidzhennia khudozhnoi interpretatsii tvorchosti Oleha Sokolova [Research into the artistic interpretation of Oleg Sokolov's work]. Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhenia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti. Kyiv: NAKKKiM, 49-52 [in Ukrainian].
7. Sokolov Oleh Arkadiiovych [Sokolov Oleh Arkadiiovych]. Available at: <https://surl.li/koqouy> [in Ukrainian].
8. Sokolov Oleh Arkadiiovych [Sokolov Oleh Arkadiiovych]. Available at: <https://surl.li/aubpgg> [in Ukrainian].
9. Tofan, I. Tiumra estetik. Pro vystavku Oleha Sokolova v NKhMU [Prison of Aesthetes. About Oleg Sokolov's exhibition at the National Art Museum of Ukraine]. Available at: <https://surl.li/bpyytx> [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.226-253>
УДК 739.2:7.03(495.5)

Наталія Віталіївна ДМИТРЕНКО,

доктор філософії,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,

e-mail: nata_heavy@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-1223-8935

АНТИЧНІ ТА САСАНІДСЬКІ ВПЛИВИ У ХУДОЖНІЙ СТИЛІСТИЦІ ВЕСІЛЬНИХ ПОЯСІВ ТА НАТІЛЬНИХ ЛАНЦЮГІВ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ

Анотація. Стаття присвячена дослідженню античних і сасанідських впливів у художній стилістиці візантійських ювелірних виробів, зокрема весільних поясів та натільних ланцюгів, датованих періодом від III до поч. VII ст., а також їх аналогів. Досліджуються декоративні мотиви, технічні прийоми виготовлення та матеріали, що застосовувалися для створення цих предметів ювелірного мистецтва, а також їх символічне, ритуальне та естетичне значення. Особлива увага приділяється художньому аналізу форм, орнаментальних композицій і оздоблювальних технік у золотарстві – тиснення, лиття, чеканки, інкрустації, які відображають синтез античних традицій із сасанідськими впливами. На основі сучасних наукових досліджень і музейних колекцій визначено ключові техніко-технологічні та стилістичні особливості, що дозволяють окреслити художні канони й локальні варіації візантійського ювелірного мистецтва. У статті розглядаються зразки з державних і приватних колекцій, серед яких колекції: Дамбартон Окс, Метрополітен музею в Нью-Йорку, Британського музею в Лондоні та приватних зібрань

Північної Америки, що уможливорює порівняльний аналіз творів та забезпечує обґрунтованість вибірки матеріалу. Дослідження також розкриває функціональні та соціокультурні аспекти весільних поясів і натільних ланцюгів як предметів ритуальної практики, маркерів соціального статусу та символів подружньої єдності. Аналізуючи їх роль у весільному обряді та як елементів приданого, стаття демонструє значення цих артефактів у формуванні стильових і декоративних традицій у візантійському золотарстві. Окрему увагу приділено взаємодії художніх і технічних практик, що відображає процеси культурної трансформації й адаптації античних і сасанідських мотивів у візантійському контексті. Результати дослідження сприяють глибшому розумінню естетичних, семантичних і функціональних особливостей ювелірного мистецтва східноримської традиції та відкривають перспективи подальших міждисциплінарних і порівняльних студій у сфері матеріальної культури близького Сходу й Середземномор'я.

Ключові слова: образотворче мистецтво, ювелірне мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, скульптура, традиція, стиль, синтез мистецтв, античність, Візантія, Західна Азія, близький Схід.

Вступ. Весільні пояси та натільні ланцюги займають особливе місце у матеріальній культурі та художній традиції раннього (к. IV – поч. VIII ст.) і середньовізантійського (II пол. VIII – поч. XIII ст.) періодів. Ці ювелірні вироби поєднують у собі не лише декоративну функцію, але й складні соціальні, ритуальні та символічні значення, виступаючи водночас атрибутами статусу та елементами обрядовості. У художньому вимірі пояси та ланцюги демонструють синтез античних та ірано-сасанідських традицій: композиційні мотиви, техніки

інкрустації, декоративні оздоблення та символічні знаки формують багатшарову художню систему, що відображає культурні впливи на ювелірне мистецтво ромеїв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Матеріальна культура весільних поясів і натільних ланцюгів у ювелірному мистецтві Візантії стає все більш предметною темою в дослідженнях, особливо завдяки залученню археометричних методів аналізу. Ці дослідження дають змогу відрізнити «оригінальні» візантійські твори від локальних копій або імпортованих екземплярів, аналізуючи сплави металів, мікроструктуру та сліди технік (наприклад, пайка, грануляція) [12, р. 15]. Порівняльні технічні дослідження свідчать про тісний зв'язок між візантійською та сасанідською (пізніше ісламською) ювелірною традицією. Наприклад, у збірці «Byzantine and Sasanian Silver», «Enamels and Works of Art» есеї показують, як певні технічні прийоми – інкрустація, складні емалеві композиції, декоративні мотиви – циркулювали вздовж контактних зон [1, pp. 223-226].

Разомі з тим, археометрія не лише фіксує схожості, але й свідчить про ознаки адаптації: візантійські майстри часто трансформували мотиви до християнської символіки чи ритуального контексту, змінюючи композиції або технологію, іноді, навіть беручи більш старі ювелірні вироби з іранського скла, адаптуючи їх під нові традиції з перегородчастими емаллями [6, р. 101; 7, pp. 295-296; 1, pp. 106-107].

Однією з ключових ліній дослідження є вивчення переходу античних мотивів та східних традицій до візантійського культурного середовища. Наприклад, багато авторів відзначають використання круглих розеток, рослинної стилізації й мотивів із смугами в технічних елементах поясів, які мають зразки в перській або еламській (південно-західний Іран) декоративній системі [2]. При

цьому характерним є те, що візантійські прикраси інтерпретують ці мотиви через християнські символи: хрести, геометричні комбінації, стилізовані образи святих чи рослин як символів відродження [2, р. 57].

А. Уолкер акцентує, що такі візантійські ювелірні вироби як пояс та намиста вказували на соціальний рівень, релігійні переконання і духовне благополуччя [21]. Це свідчить про те, що художні мотиви несли не тільки декоративну функцію, але й семантичну. Прикраси аналізуються саме як об'єкти «міфу й магії» – тобто як носії певних уявлень про захист, плодючість чи родинне благословення. Такий підхід дозволяє зрозуміти, чому традиційні мотиви з близького Сходу (наприклад, символи сонця, зірок, тварин) могли адаптуватися до християнської символіки [21].

У працях Г. Редл пояс виступає не лише аксесуаром, але ритуальним артефактом. Він бере участь у шлюбному обряді – від зв'язування під час заручин до розв'язування під час весілля, що додає символічного значення поясу як межового і трансформаційного об'єкта культу [16]. У цьому контексті мотиви, які мають амулетну або охоронну функцію (наприклад, написи, символи, дорогоцінні камені), часто витримувалися в художній практиці незмінно протягом століть [16, pp. 321-325].

Зокрема дослідження Дж. Геррін підкреслюють, що жіночі прикраси (у тому числі пояси) слугували засобом вираження статусу, соціального становища їх власниці. У контексті шлюбу ці предмети часто входили до приданого або вважалися «мобільним капіталом». Таким чином, пояс чи ланцюг не просто виконував функцію ювелірного виробу, а був свідченням статусу родини [11]. Цю функцію підсилює практика «монетних поясів», коли до поясу приєднувалися справжні монети як символ престижу, стабільності та імперської приналежності. У каталогах

Метрополітен музею в Нью-Йорку дедалі частіше висвітлюють такі предмети як поєднання економічного, символічного та декоративного аспектів [11, pp. 121-127].

Незважаючи на актуальність теми, кілька важливих питань лишаються недостатньо дослідженими, а саме:

- 1) Цілісні мистецтвознавчі аналізи весільних поясів – більшість досліджень обмежена вибірковими випадками, де не вистачає системного хронологічного огляду творів;
- 2) Технічні звіти музеїв – багато колекцій не публікують детальні дані про сплави, мікроструктуру, реставраційні інтервенції, що обмежує можливості аналізу;
- 4) Шляхи передачі традицій – хоча існують наукові припущення, недостатньо синтезованих джерел, що зв'язують торгівельні шляхи, дипломатичні зв'язки та ремісничі практики з конкретними прикрасами;
- 5) Соціоантропологічні підходи: як змінилися символіка, традиція та семантика поясів та натільних ланцюгів у різні історичні епохи (наприклад, змін у шлюбній практиці) – ця перспектива майже не представлена.

Сучасна мистецтвознавча наукова періодика демонструє, що пояси та ланцюги, виконані на теренах Візантійської імперії слугували не просто прикрасами, а знаходилися на стику мистецтва, техніки, ритуалу та соціального життя. Технічні дослідження надають матеріальні докази запозичень із Західної Азії (Іран), стилістичні аналізи показують трансформацію мотивів, а обрядово-символічний контекст розкриває значення поясів у заключенні таїнства шлюбу. У цій статті пропонується здійснити аналіз окремих прикладів весільних поясів та натільних ланцюгів з колекції Дамбартон Окс, Метрополітен музею в Нью-Йорку, Британського музею в Лондоні та приватних колекцій Північної Америки, застосувавши методи мистецтвознавчого, технологічного та іконографічного аналізу.

Метою даної статті є комплексний мистецтвознавчий аналіз весільних поясів та натільних ланцюгів, виконаних на території Візантії з акцентом на їх художні особливості, функції та стилістичні запозичення з античності та близького Сходу. Особлива увага приділяється взаємодії декоративних форм, технічних прийомів та символічної насиченості предметів, що дозволяє окреслити їх місце у контексті візантійського ювелірного мистецтва та ритуальної культури.

Результати. Асьютський скарб – це скарб ювелірних виробів, виготовлених на території Візантійської імперії, знайдений поблизу міста Асьют у центральній частині Єгипту. Виявлений за загадкових обставин на поч. XX ст., наразі розділений між Музеєм декоративно-прикладного мистецтва в Берліні, Британським музеєм у Лондоні та Музеєм Метрополітен у Нью-Йорку.

У 1909 р. великий скарб із золота періоду пізньої античності був знайдений або в Тометі поблизу Асьюта, або на стародавньому місці Антіноє, на східному березі Нілу в центральній частині Єгипту. Точні обставини знахідки залишаються невідомими, оскільки скарб не був розкопаний професійними археологами. Дуже висока художня якість виконання предметів (деякі з яких були прикрашені медальйонами із зображенням візантійського імператора) пов'язує Асьютський скарб з імператорським двором у Константинополі. Колекція золотих прикрас, ймовірно, була привезена зі столиці до, як вважалося, більш безпечного Єгипту на поч. VII ст., а потім захована там від арабських вторгнень у середині VII ст. [4].

До скарбу належать тридцять шість предметів, датованих III-VI ст. Дванадцять предметів потрапили до Берліна, серед них велика прикрашена коштовностями пектораль, два вишукані намиста та кілька пар браслетів, які у 1912-1913 рр. подарував Фрідріх Людвіг фон Ганс. Шість

предметів були подаровані в 1916 р. Британському музею Мері Лайман Бернс, сестрою фінансиста Дж. Пірпонта Моргана. До них належать масивний натільний ланцюг, найбільший ювелірний виріб, відомий з раннього візантійського періоду, також пара сережок, намисто до нього та два спіральні браслети у формі змії (рис. 1).



Рис. 1. Золотий натільний ланцюг. Асьютський скарб. III-VI ст. Візантія. Золото, тиснення. Метрополітен музей. Нью-Йорк, США. З відкритих джерел

Решта скарбу зберігається в Метрополітен музеї, багато предметів із яких були подаровані Пірпонтотом Морганом у 1917 р. До них належить один з найвідоміших предметів – просте намисто, прикріплене до рамки, з великим центральним медальйоном візантійського імператора, що сидить на троні. Інші предмети в Метрополітен музеї включають ще один золотий нагрудний комплект із семісом (римська бронзова монета) імператора Маврикія Тиберія та дві пари браслетів.

Проаналізувавши один із найбільш ранніх зразків натільних ланцюгів, виникають наступні запитання: 1) Чому він є натільним? 2) Звідки до візантійської ювелірної традиції прийшла така форма ланцюга? 3) Яку

функцію він виконував? Оскільки чотири ланцюги, які формують округлі золоті медальйони, перетинаються на рівні грудей хрест на хрест (переходячи через плечі та залишаючись на стегнах) на основній деталі – крупному медальйоні. Така форма натільних ланцюгів простежується в античній традиції, як у помпеянських фресках, так і в теракотовій скульптурі [22, pp. 90-95].

Розглянемо фреску I ст. н.е. «Венера і Марс» із Помпеїв. Це одне з пізніх творінь, характерне для четвертого помпеянського стилю (так званого «ілюзіоністичного»), який відзначається живописною легкістю, складними архітектурними фантазіями та міфологічними сценами. На фресці зображено Венеру та бога війни Марса. У контексті римської культури Венера виступала не лише богинею кохання, а й покровителькою родючості, благополуччя, гармонії. Фреска також відображає витонченість естетики пізнього Помпея – м'які кольори, тонке моделювання тіл, ідеалізовану красу фігур та поетичну атмосферу, притаманну римському мистецтву I ст. н. е. На фресці зображено богиню кохання Венеру та Марса, бога війни, що ніжно схиляється до неї. Ліворуч стоїть крилатий Купідон, який тримає меч. У нижній частині композиції помітний щит Марса, покладений на землю – знак того, що воїн обеззброєний силою кохання. На напівоголеній фігурі Венери можна побачити схожий за стилістикою натільний ланцюг, який перехрещується на грудях в центральному невеличкому медальйоні. По всій довжині ланцюг оздоблено звисаючими елементами (рис. 2).



Рис. 2. «Венера і Марс». I ст.н.е. Фреска. Фрагмент. Помпеї, Італія. З відкритих джерел

Схожу традицію можна простежити на теракотовій скульптурі II ст. н.е. з колекції Метрополітен музею в Нью-Йорку з зображенням богині Ісіди. Фігурка виконана з теракоти, оздоблена поліхромним розписом коричневого, чорного, червоного та рожевого кольорів на білому ангобі (рідка глина). Фігура богині демонструє вишукані аксесуари, включаючи калатос (корона збільшеної форми), прикрашений крихітним диском і рогами Ісіди, які підсилюють ефект її оголеності [20]. Сонячний диск та невеличні роги – зв'язок з богинею Хатор, як відсилка до ідеї материнства, фертильності та божественної сили Сонця. На фігурі також простежуються намисто, три браслети на руках і один на правій нозі. На її тілі наявна ще одна прикраса у вигляді довгої смуги, яка починається від її правого плеча, проходить між грудей (крупним округлим елементом) і завершується над лівим стегном, продовжуючись за спиною (рис. 3).



*Рис. 3. Жіноча фігурка Ісиди-Афродіти. II ст. Рим. Теракота, поліхромний розпис. Метрополітен музей. Нью-Йорк, США.
З відкритих джерел*

Ісіда часто ототожнювалася з Афродітою в грецькій, та Венерою – в римській традиціях. Богиня Ісіда в древньоєгипетській традиції – символ материнства, яка уособлює аспекти родючості, магії та захисту. Вона опікувалася шлюбом і народженням дітей, а також, слідуючи дуже давнім фараонським прототипам – відродженню. Фігурки, що зображують цю богиню, знаходять і в поховальній культурі. В єгипетському культі Ісіда є богинею родючості, варіантом Великої Матері, подібною до Деметри чи Геї. Вона пов'язана з магією та оновлюючими силами Нілу.

Традиція натільних ланцюгів, які перехрещувалися на грудях продовжували активно використовуватися в теракотових жіночих фігурках. Розглянемо яскравий приклад з колекції Британського музею, датований I-II ст. н. е. Перед глядачем невелика теракотова фігура жінки, що стоїть, висотою 19,5 см. Вона звернена майже обличчям до глядача, ноги зімкнуті, на голові велика зачіска, волосся зачесане назад від обличчя і чола; ймовірно, ззаду голови був великий плоский пучок, але поверхня всієї задньої частини фігури облущена і стерта [6]. На місці вух наявні два заглиблення (ймовірно, для сережок). Її руки втрачені до рівня трохи нижче плечей. Постаць жінки вкрита короткою тунікою з рукавами поверх довгого хітона; з-під туніки визирає звисаючий кінець прикрашеного довгого пояса. Під подолом хітона видно згорнуті верхи коротких чобіт або ножних браслетів. Обидві ноги було втрачено і відновлено гіпсом, що ускладнює уявлення про те, чи було на фігурці взуття (рис. 4). На фігурці натільний ланцюжок з виразним рельєфним орнаментом, близький за формою та конструкцією до попередньо розглянутого натільного ланцюга з Асьютського скарбу. Фігурка порожниста, створена з двокомпонентної форми. Основним матеріалом слугував слюдяний оранжево-коричневий нільський мул, на поверхні якого збереглося кілька слідів білого покриття.

Згідно паспорту твору та офіційному джерелу на сайті Британського музею відомо, що експонат було придбано в 1877 р. у Гревілла Джона Честера. Честер був британським священником, колекціонером, письменником й автором численних наукових статей.



*Рис. 4. Фігура жінки, що стоїть. I-II ст. Фаюм, Єгипет.
Теракота. Британський музей. Лондон, Великобританія.
З відкритих джерел*

Служив вікарієм у Крейку, Йоркшир, а згодом у Фарндіші. Пізніше став настоятелем церкви Святого Юди в Мурфілді, Шеффілд, але в 1865 р. був змушений піти у відставку через поганий стан здоров'я. Майже щороку священник зимував в Єгипті та Північній Африці з міркувань здоров'я і під час своїх майже щорічних подорожей збирав багато антикваріату та сучасних предметів, серед яких були й рідкісні експонати. Честер придбав предмети не тільки для Британського музею, а й для Ешмолівського музею, музею Фіцвільяма та Музею Вікторії та Альберта. Співпрацював з Палестинським фондом досліджень і відіграв активну роль

у переїзді Ешмолівського музею з Брод-стріт на його нинішнє місце на Бомонт-стріт [3].

Понад 600 інших предметів, що належали йому, потрапили до Британського музею в різні способи протягом його життя. Щороку, повертаючись з Північної Африки, він дарував або продавав (ймовірно, щоб відшкодувати свої витрати) твори для Британського музею. Багато з них були оплачені та подаровані А. В. Франксом (див. Реєстр доповнень до колекції Крісті 1869-77, f.237). Він був настільки частим постачальником, що в записах Британського музею його часто згадують просто як Г. Дж. К. Він працював таким же чином для Музею Вікторії та Альберта і був постачальником значної частини їхньої рідкісної колекції коптських текстильних виробів. У 1868 р. Честер подарував Британському музею невелику групу археологічних предметів з маєтку Кодрінгтон, Барбадос (див. Реєстр доповнень до колекції Крісті 1869-77, ff.37-8) [3].

Розглядаючи традицію натільних поясів та ланцюгів Сасанідської Персії, варто зазначити, що вони виконували багатофункціональну роль, поєднуючи соціальний, символічний і декоративний аспекти. Вони слугували показником соціального рангу та військового статусу чоловіка, відображали приналежність до придворної чи елітної спільноти та підкреслювали формальність одягу. На бронзових фігурах чоловіків, зокрема правителів, воїнів та придворних, пояси і ланцюги зображені детально, демонструючи різноманітні декоративні прийоми: геометричну та симетричну орнаментацию, стилізовані рослинні й зооморфні мотиви, пряжки та підвіски. Серед матеріалів використовували бронзу, срібло, золото, інкрустації дорогоцінним камінням, де техніка виготовлення включала лиття, штампування, інкрустацію

та плетіння, що підкреслювало високий рівень майстерності ювелірів.

Художня мова натільних поясів та ланцюгів характеризується компактністю, симетрією й орнаментально-символічною структурою з акцентом на центральний мотив, який міг виконувати семантичну функцію – ознаку влади або соціального статусу. Такі декоративні елементи виступають предтечою візантійських поясів і ланцюгів, у яких синтезуються античні та сасанідські традиції. Водночас пояси могли входити до весільного або церемоніального вбрання, проте на бронзових чоловічих фігурах вони насамперед відображають ідеалізований образ власника, поєднуючи реалістичне відтворення одягу та символічну ознаку соціального статусу, що стало характерною рисою сасанідської пластики [5].

Яскравими прикладами натільних поясів та ланцюгів у Сасанідському Ірані можна простежити і на чоловічих фігурах, виконаних в бронзі. Серед них – чоловіча фігура, датована IV–V століттям з колекції Британського музею та погрудне зображення короля Шапура II з колекції Phoenix Ancient Art в Нью-Йорку (рис. 5) [15].

Натільні ланцюги простежуються і в складі Хоксненського скарбу, що містить предмети пізньоримської епохи. Знайдений у 1992 році в графстві Саффолк, Англія, Хоксненський скарб є найбільшим скарбом з пізньоримського срібла та золота, виявлений у Британії, а також найбільшою колекцією золотих і срібних монет IV і V ст., знайдених на колишній території Римської імперії.



Рис. 5. Чоловіча фігура. Сасанідська Персія. IV-V ст. Бронза. Британський музей. Лондон, Великобританія; Король Шапур II. Сасанідська Персія. IV ст. Бронза. Phoenix Ancient Art. Нью-Йорк, США. З відкритих джерел

Найважливішим золотим предметом у скарбі є натільний ланцюг, який складається з чотирьох окремих тонких золотих ланцюжків, виготовлених за допомогою методу складної конструкції «петля в петлі», який у сучасній ювелірній справі називається «лисячий хвіст», що утворюють товсті плоскі ремінці, які закінчуються тривимірними головами левів, з пащ яких видно округлі невеличкі кільця для застібок. Спереду ланцюжки мають кінці у формі левових голівок, а на пластині вставлене коштовне каміння в золотих оправках: великий аметист, оточений чотирма меншими гранатами, які чергуються з чотирма порожніми оправками, в яких, ймовірно, були перлини, що з часом розклалися.

Ззаду ланцюжки з'єднуються в центрі, де розміщено золоту древньоримську монету – солід Граціана (375-

383 рр. правління), який був перероблений із попереднього використання, ймовірно, як підвіска, і, скоріш за все, був сімейною реліквією. Ланцюг з Хоксенського скарбу, який щільно облягає тіло, розрахований на обхват грудей у межах 76-81 см (рис. 6).



Рис. 6. Золотий натільний ланцюг. Хоксенський скарб. Рим. 367-365 рр. – солід Граціана; кінець IV ст. – ланцюг. Золото, тиснення, кабошони, сульфур, аметист, гранат. Британський музей, Лондон, Великобританія. З відкритих джерел

Скарб складається з 14 865 римських золотих, срібних і бронзових монет кінця IV і початку V століть, а також приблизно 200 предметів срібного столового посуду та золотих прикрас. Зараз ці предмети знаходяться в Британському музеї в Лондоні, де найважливіші з них та частина решти – виставлені у постійній експозиції.

Скарб був закопаний у вигляді дубової скриньки, наповненої предметами з дорогоцінних металів, в основному відсортованих за типом, деякі з них були в невеликих дерев'яних скриньках, а інші – в мішках або загорнуті у тканину. Під час розкопок були виявлені залишки скриньки та фурнітури, такі як петлі та замки. Монети зі скарбу датуються після 407 р. н. е., що збігається з кінцем існування Британії як римської провінції. Власники та причини поховання скарбу невідомі. З огляду на відсутність великих срібних посудин та деяких найпоширеніших видів прикрас, ймовірно, що скарб становить лише частину багатства його власника.

Хоксенський скарб містить кілька рідкісних і важливих предметів, серед яких золотий ланцюг для тіла та срібні позолочені перечниці (*lat. piperatoria*). Скарб також має особливе археологічне значення, оскільки його розкопали професійні археологи, а предмети були в основному недоторканими та неушкодженими.

Розглянемо означений експонат більш детально: чотири ланцюги з'єднані так, щоб утворити прикрасу для верхньої частини тіла, яка проходить над плечима та під грудьми власниці, перетинаючись на декоративних елементах спереду (медальйон з інкрустацією) та ззаду (золотий солід). Ланцюги мають конструкцію, з'єднану з боків, щоб утворити товстий плоский ремінь. Леви мають великі очі, округлі вуха і плоскі морди. Простий трубчастий комір за кожною головою містить кінець ланцюга,

закріплений заклепкою, і кожен лев має в роті невелике кільце, яке з'єднується з іншими кільцями, щоб об'єднатися з передньою пластиною і з двома золотими гачками на іншому кінці, які з'єднуються з задньою пластиною, утворюючи застібку. Комірці, що охоплюють кінці ланцюгів, оздоблені з кожного кінця смугою скрученого дроту квадратного перетину.

Застібка на задній частині ланцюга має форму восьмикутної оправы з відкритою спинкою, в яку вставлена золота монета. Облямівка з прорізаного золота має вигляд листяного візерунка зі спіралями з листям на кутах, що з'єднуються в центрі кожної сторони над листом у формі серця. Ця ажурна смуга підкріплена листовим золотом, завдяки чому вона виглядає як рельєфний візерунок на суцільному тлі, а чотири ребристі кільця припаяні до підкладки по діагоналі. Монета на задній частині конструкції є солідусом Граціана (367-383 рр. н. е.): у передній частині ланцюжка на тілі знаходиться приблизно овальна золота оправа для дев'яти дорогоцінних каменів. Вона має злегка увігнуту тверду задню частину. У центральній овальній комірці знаходиться кабошон з аметисту, а навколо нього чотири мигдалеподібні гранати (один пошкоджений) чергуються з чотирма порожніми круглими комірками, в яких було знайдено залишки срірки. Можливо, в них були перлини [4].

Християнські та язичницькі мотиви об'єдналися і в оздобленні більш пізнього експонату – розкішного золотого шлюбного пояса, датованого VI-VII ст. із Колекції Дамбартон Окс. Пояс складається з двадцяти одного медальйона невеликого розміру, та двох збільшених медальйонів, які замикають групу. На кінці кожної сторони біля збільшеного медальйона наявний краплевидний елемент у формі серця [17, рр. 30-31; 18, р. 13; 19, рр. 77-79]. На великих медальйонах зображений Ісус, який об'єднує

нареченого і наречену, які тримаються за праві руки. Цей жест, відомий як *dextrarum iunctio*, був частиною римського шлюбного обряду, і тому спочатку не визнавався придатним для християнського використання аж до кінця IV століття. Сцену обрамлює напис, виконаний грецькою: «Від Бога, злагода, благодать, здоров'я». (рис. 7) [12, pp. 1-16].



Рис. 7. Весільний пояс. Візантія. К. VI – поч. VII ст. Золото, тиснення. Аверс та реверс Колекція Дамбартон Окс, Вашингтон, США. З відкритих джерел

Слід зауважити, що не дивлячись на невелику кількість вцілілих весільних поясів, зберіглася велика кількість золотих обручок, із зображенням чоловіка та жінки, між якими фігура Христа тримає вінці з написом «*Ομόνοια*», що перекладається з грецької як «єдність, згода, злагода». Такий напис символізував злиття двох родин та підкреслював бажання подружжя жити в єдності.

На противагу цьому, на маленьких медальйонах зображені бюсти язичницьких персонажів, які все ще свідчать про вплив античності: всі фігури чоловічі, деякі в мантиях, з бородами, інші – з листям у волоссі, декілька тримають тирсос – посох, пов'язаний з Діонісом, а деякі – кадуцей, жезл Меркурія (рис. 8).



Рис. 8. Весільний пояс. Візантія. К. VI – поч. VII ст. Фрагменти медальйонів. Колекція Дамбартон Окс, Вашингтон, США. З відкритих джерел

Сцена шлюбу з Христом з'являється не тільки на іншому збереженому візантійському шлюбному поясі (Музей Лувру, Париж), але й в численних варіаціях на тему обручок. Вона виражала благословення Христа для подружжя. Більш складним є поєднання нехристиянських персонажів із християнськими сценами. Доречною аналогією є використання язичницьких образів у поезії, що оспівує християнський шлюб, засвідченої в другій половині VI століття в Єгипті. Хоча пояс, як відомо, був знайдений в Антіохії, він може відображати ту саму культуру, яка практикувалася в Єгипті приблизно в той самий час [10, pp. 59-64].

Жоден текст не засвідчує використання пояса в ранньохристиянській весільній церемонії, тому роль цього прикладу залишається відкритою для дискусій. Пізніші джерела згадують про пояс, який дарували нареченій у шлюбній кімнаті, що свідчить про приватну передачу, а не про публічний ритуал. Незалежно від того, коли його дарували, пояс міг символічно «зв'язувати» нареченого і наречену в момент однієї з найважливіших змін у статусі соціального життя молодої пари [14, pp. 185-216].

З історії побутування експонату, а саме даних, оприлюднених на офіційному сайті колекції Дамбартон Окс, відомо, що пояс було: 1) придбано у дилера Еліаса (Елі) Бустроса (дати невідомі), Бейрут, через Роялла Тайлера, Париж, Мілдред Барнс і Робертом Вудсом Бліссом, січень 1938 р.; 2) пізніше, експонат перейшов до колекції Мілдред Барнс і Роберта Вудса Блісса, Вашингтон, округ Колумбія, 1938-1940 рр.; 3) потім, подарований Гарвардському університету, 29 листопада 1940 р.; 4) і, нарешті, експонат потрапив до Дамбартон Окс, Візантійська колекція, Вашингтон, округ Колумбія [9].

Серед весільних поясів, виконаних на теренах Візантійської імперії наявний ще один з приватної колекції (Північна Америка). Датований поч. VI ст. та виготовлений у Константинополі, він експонувався на масштабній виставці «Славетна пишність: скарби ранньохристиянського мистецтва» в Музеї мистецтв Толедо з 18 листопада 2017 р. по 18 лютого 2018 р. (рис. 9).



Рис. 9. Весільний пояс. Константинополь, Візантія. Поч. VI ст. Золото, тиснення, гравірування. Приватна колекція, Північна Америка. З відкритих джерел

Його походження невідоме, що ускладнює процес дослідження та історію побутування пам'ятки, а наведена в статті інформація запозичена з музейних етикеток до експонату з попередньо згаданої виставки, де зазначено, що пояс є весільним. Звертаючись до опису експонату варто сказати, що пояс складається з 38 медальйонів з геометрично-рослинним орнаментом, з яких: 28 – в загальному ряді; 2 – додаткові, які чергуються з трьома порожніми кільцями для регулювання поясу; 8 – на смузі, яка має вертикально спускатися від поясу; а також застібка та півмісяць з двома павичами, виконаних в техніці гравірування та шістьма краплевидними елементами – по 2 на кожному кільці. За стилістикою виконання та орнаментикою пояс дуже близький до натільного ланцюга з Асьютського скарбу.

Висновки. Дослідження художньої стилістики весільних поясів та натільних ланцюгів Візантійської імперії дало змогу простежити складний процес формування ювелірних традицій, у якому поєдналися античні та, насамперед, сасанідські впливи. Порівняльний аналіз матеріалів дозволяє виявити глибинні паралелі між

декоративно-пластичними мотивами античного мистецтва та орнаментальною системою Сасанідського Ірану, що позначилися на композиційних засадах, техніко-технологічних прийомах і художній мові візантійського золотарства. Весільні пояси й натільні ланцюги виступають не лише елементами обрядового вбрання, а й носіями художніх та культурних смислів, що уособлюють поєднання античної спадщини та декоративних традицій близького Сходу у межах візантійської спадщини.

Список використаних джерел:

1. Дмитренко Н. Джерела іконографії сюжету «Таємна вечеря» в пам'ятках ранньохристиянської доби. Українська академія мистецтва. 2019. Вип. 28. Сс. 98-108.
2. Aimone M. Byzantine and Sasanian Silver, Enamels and Works of Art. Wyvern Collection III. New York – London: Wyvern Collection, 2020. 552 p.
3. British Museum – BIOG53231. British Museum. URL: <https://surl.li/cifoeh>.
4. British Museum – object H_1994-0408-1. British Museum. URL: <https://surl.li/ncljju>.
5. British Museum – object W_1964-0615-1. British Museum. URL: <https://surl.li/aopgyn>.
6. British Museum collection image. British Museum. URL: <https://surl.li/cusauv>.
7. Dmytrenko N. Differences in The Iconography of The Last Supper in The Illuminations of The Gospels and Psalters of the 10th-14th Centuries Created in The Byzantine Empire. Anastasis. Research in Medieval Culture and Art. Vol. VIII. No. 1 May 2021. Romania. Pp. 91-108.
8. Dmytrenko N. The Reconstruction of a Diadem from Sakhnivka Village of Cherkasy Region and the Question About Its Attribution. Українська академія мистецтва. 2016. Вип. 25. Сс. 289-302.

9. DOAKS Museum – object info 27445. Dumbarton Oaks Museum. URL: <https://surl.li/gujkgi>.
10. Entwisle C., Adams N. *Intelligible Beauty: Recent Research on Byzantine Jewellery*. London: British Museum, 2010. 246 p.
11. Herrin J. *Women and the Empire in Byzantium. Unrivalled Influence*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 160 p.
12. Kantorowicz E. H. *The Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection*. Dumbarton Oaks Papers. Vol. 14. 1960. Pp. 1-16.
13. Logothetou G., Metaxas S., Kladouri N., Karydas A. G., Zacharias N. *What Jewelry Did People Wear in the Middle Byzantine Period (10th-12th C.) in the Peloponnese? A Technological and Analytical Case Study*. *Journal of Archaeological Science: Reports*. 2024. 15 p.
14. Parani G. *Byzantine Bridal Costume*. Δόρημα. Nicosia, 2000. Pp. 185-216.
15. Phoenix Ancient Art. *Sassanian Bronze Bust of King Shapur II* [Электронный ресурс]. URL: <https://surl.li/oxxzsn>.
16. Radle G. *Marriage in Byzantium: Christian Liturgical Rites from Betrothal to Consummation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2024. 468 p.
17. Ross M. C. *Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection 2*. Washington, D.C., 1965, 2^d ed. with addendum by S.A. Boyd and S. R. Zwirn. 2005. Pp. 37-39. No. 38, pl. 30-31.
18. Segall B. *The Dumbarton Oaks Collection*. *American Journal of Archaeology*. 1941. Vol. 45. Esp. 13.
19. Swarzenski H. *The Dumbarton Oaks Collection*. *The Art Bulletin*. 1941. Vol. 23. Pp. 77-79.
20. The Met “Search the Collection”. The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://surl.li/avzixd>.

21. Walker A. Wearable art in Byzantium. Smarthistory. July 30, 2021. URL: <https://surl.lu/jihpsb>.
22. Weitzmann K. Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, ed. K. Weitzmann. Exhibition catalogue, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 – February 12, 1978. New York, 1979. 736 p.

Nataliia V. DMYTRENKO,

Ph.D in Arts,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: nata_heavy@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-1223-8935

ANCIENT AND SASANIAN INFLUENCES IN THE ARTISTIC FEATURES OF WEDDING BELTS AND BODY CHAINS OF THE BYZANTINE EMPIRE

Abstract. The article focuses on the examination of ancient and Sasanian influences in the artistic style of Byzantine jewelry, specifically wedding belts and body chains dating from the 3rd to the early 7th centuries, as well as their analogues. It examines decorative motifs, techniques and materials used to create these items of jewelry art, as well as their symbolic, ritual, and aesthetic significance. Particular attention is paid to the artistic analysis of forms, ornamental compositions, and decorative techniques in goldsmithing – embossing, casting, minting, and inlaying – which reflect a synthesis of ancient traditions and Sasanian influences. Based on modern scientific research and museum collections, key technical, technological, and stylistic features have been identified that allow us to outline the artistic canons and local variations of Byzantine jewelry art. The article examines examples from public and private collections, including those of Dumbarton Oaks, the

Metropolitan Museum of Art in New York, the British Museum in London, and private collections in North America, enabling a comparative analysis of the works and ensuring the validity of the sample material. The study also reveals the functional and sociocultural aspects of wedding belts and body chains as objects of ritual practice, markers of social status, and symbols of marital unity. By analyzing their role in wedding ceremonies and as elements of dowry, the article demonstrates the significance of these artifacts in shaping stylistic and decorative traditions in Byzantine goldsmithing. Particular attention is paid to the interaction of artistic and technical practices, reflecting the processes of cultural transformation and adaptation of ancient and Sasanian motifs in the Byzantine context. The study's results contribute to a deeper understanding of the aesthetic, semantic, and functional features of jewelry art in the Eastern Roman tradition, and they open up prospects for further interdisciplinary and comparative studies in the field of material culture in the Near East and the Mediterranean.

Key words: fine arts, jewelry art, decorative and applied arts, sculpture, tradition, style, synthesis of arts, antiquity, Byzantium, Western Asia, the Near East.

References:

1. Dmytrenko, N. (2019). Dzherela ikonohrafii siuzhetu "Tajemna vecheria" v pamiatkakh rannokhrystyianskoi doby [Sources of the iconography of the "Last Supper" scene in Early Christian monuments]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 28, 98-108 [in Ukrainian].
2. Aimone, M. (2020). Byzantine and Sasanian silver, enamels and works of art. *Wyvern Collection III*. *Wyvern Collection* [in English].
3. British Museum. (n.d.-a). BIOG53231. Available at: <https://surl.li/cifoeh> [in English].

4. British Museum. (n.d.-b). Object H_1994-0408-1. Available at: <https://surl.li/ncljju> [in English].
5. British Museum. (n.d.-c). Object W_1964-0615-1. Available at: <https://surl.lu/aopgyn> [in English].
6. British Museum. (n.d.-d). Collection image. Available at: <https://surl.li/cusauv> [in English].
7. Dmytrenko, N. (2021). Differences in the iconography of the Last Supper in the illuminations of the Gospels and Psalters of the 10th–14th centuries created in the Byzantine Empire. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 8(1), 91-108 [in English].
8. Dmytrenko, N. (2016). The reconstruction of a diadem from Sakhnivka Village of Cherkasy Region and the question about its attribution. *Ukrains'ka akademiya mistectva*, 25, 289-302 [in English].
9. DOAKS Museum. (n.d.). Object info 27445. Dumbarton Oaks Museum. Available at: <https://surl.li/gujkgi> [in English].
10. Entwisle, C., & Adams, N. (2010). Intelligible beauty: Recent research on Byzantine jewellery. *British Museum* [in English].
11. Herrin, J. (2012). *Women and the empire in Byzantium: Unrivalled influence*. Oxford: Oxford University Press [in English].
12. Kantorowicz, E. H. (1960). The golden marriage belt and the marriage rings of the Dumbarton Oaks Collection. *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1-16 [in English].
13. Logothetou, G., Metaxas, S., Kladori, N., Karydas, A. G., & Zacharias, N. (2024). What jewelry did people wear in the Middle Byzantine period (10th-12th C.) in the Peloponnese? A technological and analytical case study. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 15, 1-15 [in English].
14. Parani, G. (2000). Byzantine bridal costume. *Δώρημα* [in English].

15. Phoenix Ancient Art. (n.d.). Sassanian bronze bust of King Shapur II. Available at: <https://surl.li/oxxzsn> [in English].
16. Radle, G. (2024). *Marriage in Byzantium: Christian liturgical rites from betrothal to consummation*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
17. Ross, M. C. (1965/2005). *Jewelry, enamels, and art of the Migration Period, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection 2* (2nd ed., addendum by S. A. Boyd & S. R. Zwirn). Dumbarton Oaks [in English].
18. Segall, B. (1941). The Dumbarton Oaks Collection. *American Journal of Archaeology*, 45, 13 [in English].
19. Swarzenski, H. (1941). The Dumbarton Oaks Collection. *The Art Bulletin*, 23, 77-79 [in English].
20. The Met. (n.d.). Search the collection. The Metropolitan Museum of Art. Available at: <https://surl.li/avzixd> [in English].
21. Walker, A. (2021, July 30). *Wearable art in Byzantium*. Smarthistory. Available at: <https://surl.lu/jihpsb> [in English].
22. Weitzmann, K. (Ed.). (1979). *Age of spirituality: Late Antique and Early Christian art, third to seventh century* (Exhibition catalogue, Metropolitan Museum of Art, Nov. 19, 1977 – Feb. 12, 1978). Metropolitan Museum of Art [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.254-267>

УДК 7.02-028.63:[316.42/.43-042+004.358

Дар'я Андріївна ЧЕМБЕРЖІ,

кандидат мистецтвознавства,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: d.chemberdzhikubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-8595-6188

Наталія Миколаївна САПФІРОВА,

кандидат мистецтвознавства,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,

e-mail: n.sapfirova@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-5573-324X

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ СУЧАСНОГО ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА: ІНСТАЛЯЦІЙНИЙ ВИМІР

Анотація. Сучасний мистецько-культурний простір вимагає новаторських підходів до презентації творів мистецтв, висуває нові концептуальні вимоги до їх змістовності, технік виконання та оформлення. Стрімкий розвиток цифрових технологій, який зумовив появу цифрового мистецтва, акцентує увагу митців на розумінні контексту часу, його цінностей і пріоритетів. Відповідно, глядач, безпосередньо залучений до співтворчості за допомогою інтерактивних технік у сучасні мистецькі експерименти, потребує підготовки перед зануренням у віртуальний світ, усвідомлення правил створення інсталяційного виміру. Теоретичне осмислення інтерактивності як однієї з базових категорій сучасного цифрового мистецтва, зокрема в контексті інсталяційних

практик, дозволяє зрозуміти процес актуалізації мистецько-глядацьких відносин. З огляду на це, важливим є поточнення семантичних та функціональних аспектів поняття «інтерактивність» у мистецькому дискурсі, дослідження еволюції інтерактивних форм від традиційних експозиційних моделей до цифрових середовищ, заснованих на алгоритмічних і комунікативних принципах. Особливу увагу приділено аналізу інсталяції як простору міжсуб'єктивної взаємодії, де глядач постає активним співтворцем художнього змісту і форми. У статті висвітлено трансформацію і можливості категорії авторства, простору та часу під впливом інтерактивних технологій, особливості створення перцептивного образу в цифровому мистецтві. Акцентовано, що інтерактивність у сучасних інсталяційних практиках виступає не лише художнім прийомом, а й естетичною, комунікативною та онтологічною засадою цифрової художньої культури. Результати сьогодення щодо рівня розвитку цифрового мистецтва і прогнози щодо його можливостей свідчать про необхідність ідентифікації, збереження та класифікації творів сучасного цифрового мистецтва як цифрової культурної спадщини і культурних цінностей.

Ключові слова: інтерактивні технології, цифрове мистецтво, інсталяція, інтерактивні технології, медіа-арт, інтерактивне мистецтво, цифрова культурна спадщина.

Вступ. II пол. XX – на поч. XXI ст. мистецтво пережило глибинну трансформацію, спричинену стрімким розвитком цифрових технологій, медіакомунікацій і віртуальних середовищ. Ці процеси зумовили зміну парадигми художньої творчості – від репрезентаційної до інтерактивної, у межах якої акцент зміщується з завершеного об'єкта на процес взаємодії між митцем, твором і реципієнтом. У сучасному цифровому мистецтві

інтерактивність демонструє не тільки технічні досягнення, а й набуває якостей фундаментальної естетичної категорії, що визначає специфіку художнього досвіду та комунікативну природу мистецького акту.

Сучасний розвиток цифрових технологій і медіакомунікацій зумовив появу нових форм художньої експресії, у яких змінюється сама природа взаємодії між митцем, твором і глядачем. Однією з ключових характеристик цього процесу є інтерактивність, що виступає не лише в якості технологічного засобу, а й естетичною, комунікативною та онтологічною категорією сучасного мистецтва. Водночас, попри значну увагу до феномена інтерактивності в контексті цифрової культури, у науковому дискурсі залишається недостатньо розробленою проблема її теоретичного осмислення в інсталяційних практиках, які поєднують матеріальні, просторові та віртуальні виміри художнього досвіду. Потребує уточнення семантика поняття «інтерактивність» у мистецькому контексті, зокрема у співвідношенні з категоріями авторства, часу, простору та рецепції. Це зумовлює актуальність дослідження інтерактивності як структурного компонента сучасного цифрового мистецтва, що визначає специфіку інсталяційного формату як простору міжсуб'єктивної взаємодії та співтворчості.

Мета статті – дослідити інтерактивність як одну з базових категорій сучасного цифрового мистецтва в контексті інсталяційних практик.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Починаючи з сер. ХХ ст., інсталяція та цифрове мистецтво набувають самостійності як форми сучасного мистецтва. З того часу їх активний розвиток, відповідний зворотній зв'язок та запит від споживачів культурних кіл на цей мистецький контент сприяв зміцненню позицій художніх інсталяційних практик у мистецькому середовищі світу.

Провідні музеї світу та мистецькі галереї підтримують тенденції розвитку цифрового мистецтва та тривимірних художніх об'єктів, високо оцінюють contemporary art і представляють його на своїй площах для отримання інтерактивного досвіду. Серед сучасних митців варто відзначити Рейчел Уітереад, Яйой Кусами – майстрів, які займають лідируючі позиції мистецького визнання. Дослідження українських науковців у галузі мистецтва свідчать про те, що цифрове мистецтво в Україні набуло визнання з певним запізненням порівняно з Заходом. Значне зростання кількості досліджень окресленої теми українськими мистецтвознавцями, культурологами та філософів відбулось у сер. 1990-х – на поч. 2000-х рр. Катерина Ботанова, Гліб Вишеславський, Галина Олег Сидор-Гібелінда, Склярєнко, Ярина Шумська провели дослідження щодо витоків та розвитку і цифрових та інсталяційних практик в Україні [6]. Дослідження О. Красенко присвячені інтерактивності як феномену сучасного культурного простору України, зокрема використанню принципу інтерактивності у культурних продуктах і практиках поч. ХХІ ст., впливу на функціонування культурного простору, особливостям розвитку інтерактивних практик у культурному просторі України останніх двох десятиліть ХХІ ст., феномену і можливостям інтерактивності як засобу організації діалогу в сучасному українському суспільстві [4]. М. Кулиняк тематикою частини своїх наукових праць обрав цифрову культурну спадщину і доводить необхідність цифровізації у сфері культури, актуальність вивчення, збереження, створення, поширення та споживання культурних цінностей та культурних благ як феномену цифрової культури [5].

Результати. Стрімкий розвиток і використання цифрових технологій висуває вимоги задля своєчасної

фіксації змін в цій сфері. Необхідність реєстрації та аналізу трансформацій інтерактивних та мультимедійних творів, віртуальних реальностей, комп'ютерного моделювання та медіа-інсталяцій зумовлена необхідністю розуміння мистецьких процесів сучасності для подальшої еволюції художнього продукту й набуття ним високоякісних характеристик. Поява нових художніх концепцій, мінливість творчого середовища імерсивна складова цифрового мистецтва відкриває нові дієві можливості для художників у творчому процесі та продукує нові форми виразності.

Цифрові платформи та соціальні мережі суттєво розширюють коло споживача цифрового продукту, надаючи можливості художникам для демонстрації своїх робіт глядацькій аудиторії, отримання зворотнього зв'язку, взаємодії з представниками мистецького середовища, обміну професійним досвідом. Відзначимо, що цифрове мистецтво сприяє демократизації доступу до мистецьких творів, оскільки вони можуть бути наявні в Інтернеті та розміщені на інших електронних носіях.

Окрім культурних та соціальних аспектів взаємодії, цифрове мистецтво також робить вагомий внесок у розвиток технологій та ініціює дослідження у цьому напрямку. Художники, співпрацюючи з фахівцями у сфері технологій, вносять новаторські рішення в галузі віртуальної реальності, інтерактивних систем і медіа-інсталяцій. Це забезпечує безперервність постійного розвитку, вдосконалення цифрових технологій та їх впровадженню в інші сфери життя.

Цифрове мистецтво має значний вплив на психологічну складову глядацького сприйняття і може суттєво змінити їхні перцептивні реакції внаслідок взаємодії з мистецькими творами.

Інтерактивність у цифровому мистецтві передбачає можливість взаємодії глядача з твором. Віртуальна реальність, інтерактивні інсталяції та комп'ютерні програми дозволяють глядачеві стати активним учасником творчого процесу. Це створює новий рівень залучення та емоційного зв'язку з мистецтвом [2].

Інтерактивність як феномен сучасного мистецтва пропонує активне залучення глядача до процесу творення художнього змісту. У цьому контексті вона стає не лише технічною властивістю медіаоб'єктів, а й принципом організації художнього простору, який передбачає зміну ролей між митцем і реципієнтом. Глядач не лише споглядає а й ініціює події, впливає на композиційні або концептуальні параметри твору, стаючи співучасником його реалізації. Таким чином, у сучасній інсталяції відбувається перехід від традиційної парадигми «твір-глядач» до системи «митець-твір-учасник», де останній є повноправним суб'єктом творчого процесу.

З огляду на це, варто поточнити аспекти семантичного змістовного поля теми у мистецькому сучасному дискурсі. До них можна віднести кореляцію між такими поняттями, як «митець», «твір», «глядач», «учасник», а також «час», «простір», «тривимірний об'єкт»; появу перемінних часових і просторових зв'язків між цими поняттями; взаємозалежність між елементами семантичного поля і відносна його незалежність від традиційних видів мистецтв, що мають історично обумовлений поступ.

У цифрових інсталяційних практиках ця взаємодія реалізується через різноманітні технічні медіа-датчики руху, системи штучного інтелекту, програмне кодування, голографічні або VR/AR технології, що реагують на дії учасників. Так, у роботах Рафаеля Лозано-Хеммера, Крістіана Мерца або японського колективу «teamLab»

простір перетворюється на живу, змінну систему, яка «відповідає» на присутність людини. Саме завдяки цьому інсталяція набуває рис відкритої комунікативної структури, де мистецький твір стає подією зустрічі між людиною й алгоритмом, між фізичним і цифровим середовищем.

У такому контексті інтерактивність виявляє себе як спосіб існування мистецтва в умовах постмедійної культури. Вона трансформує уявлення про авторство, адже художник більше не створює «завершений» об'єкт, а формує умови для події взаємодії. Автор стає ініціатором процесу, у якому остаточний результат залежить від реакцій та дій аудиторії [1].

Показовим прикладом алгоритмічної інтерактивності є проєкт Christa Sommerer та Laurent Mignonneau «A-Volve» (1994 р.). Глядач створює віртуальних істот на сенсорному екрані, які потім «оживають» у водяному резервуарі, рухаючись і взаємодіючи одна з одною відповідно до фізичних законів, заданих алгоритмом. Автори свідомо делегують частину творчого акту користувачу, перетворюючи процес взаємодії на акт співтворення. У цьому контексті інтерактивність виявляє себе як категорія, що порушує традиційне розуміння авторства й автономності художнього об'єкта, формуючи модель «відкритого твору».

У проєктах австралійського художника Роба Мюзгрейва, зокрема у Echo Chamber (2019 р.), досліджується взаємодія людини із системами штучного інтелекту. Інсталяція аналізує голосові команди відвідувачів, створюючи у відповідь аудіовізуальні образи, які трансформуються залежно від емоційної інтонації. Тут інтерактивність постає як форма діалогу між людиною та алгоритмічною системою – діалогу, у якому межа між суб'єктом і об'єктом стає відносною.

В українському мистецькому просторі та контексті розвитку цифрового мистецтва інтерактивні інсталяції також набувають дедалі більшого поширення. Зокрема, у роботах Катерини Бучацької, Максима Демського, Оксани Чепелик інтерактивність слугує не лише технічним прийомом, а й інструментом соціальної рефлексії. Наприклад, проекти О. Чепелик, що поєднують відеоарт і VR-технології, створюють ситуацію віртуальної присутності, де користувач взаємодіє з історичними або соціальними нарративами у режимі реального часу. Подібні практики актуалізують питання ідентичності, пам'яті та інформаційної комунікації у цифрову добу.

Суттєвий внесок у формування інтерактивної парадигми в цифровому мистецтві зробила нідерландська студія «Studio Roosegaarde», очолювана дизайнером Дані Роузгаардом (Daan Roosegaarde). Її інсталяції «Waterlicht» (2015 р.) та «Smog Free Tower» (2016 р.) демонструють поєднання екологічного та технологічного дискурсів. «Waterlicht» – це світлова інсталяція, що створює ілюзію хвиль води, реагуючи на рух людей та зміни в атмосферному освітленні. Проект є водночас естетичним і просвітницьким, адже висвічує проблему підвищення рівня світового океану через кліматичні зміни. Інтерактивність тут виступає не просто елементом візуальної динаміки, а способом залучення глядача до екологічного осмислення простору.

У проєктах французького митця Мішеля Анжу, зокрема в інсталяції «Digital Skin» (2019 р.), використано технології комп'ютерного зору, що фіксують рух і міміку відвідувачів. Візуальна поверхня реагує на присутність людини, створюючи ефект «живої тканини», яка змінює кольори й текстури. Таким чином, цифрове середовище ніби набуває чутливості, що провокує глядача до рефлексії над питанням тілесності та ідентичності у віртуальному

просторі. Інтерактивність у цьому випадку виявляє себе як метафора взаємопроникнення фізичного й цифрового буття. Інтерактивна інсталяція, як правило, функціонує у просторі, де матеріальне поєднане з віртуальним. Простір інсталяції не є сталим – він змінюється під впливом часу, руху, світла або звуку. Така динамічність створює ілюзію живої присутності твору, який реагує на навколишнє середовище. Водночас це підкреслює процесуальність цифрового мистецтва, де головним стає не результат, а тривалість та характер взаємодії.

Важливо зазначити, що інтерактивність у сучасному мистецтві не обмежується технологічним аспектом. Вона є також комунікативною та соціальною категорією, оскільки формує нові моделі взаємодії між людиною, суспільством і технологічними системами. Інтерактивні інсталяції часто стають платформою для осмислення соціальних, екологічних чи політичних тем, де глядач через власну участь усвідомлює себе співучасником глобальних процесів.

У цьому контексті інтерактивність можна трактувати як інструмент демократизації художнього досвіду. Вона знімає дистанцію між елітарним і масовим мистецтвом, відкриваючи доступ до творчості для широких аудиторій [3].

Необхідно відзначити те, що у зв'язку з поступом цифрового середовища відбуваються зрушення в онтологічних засадах сучасного культурного й мистецького середовища, які безпосередньо співвідносяться з духовною і матеріальною культурою. Сучасні творчі практики цифрового мистецтва здатні впливати на свідомість. Імерсивна складова інсталяційних вимірів сприяє не тільки спогляданню, а й активним діям «глядача-учасника», що дозволяє отримати йому власний досвід, який в залежності від його індивідуальних особливостей психотипу може

мати в тому числі й непередбачувані наслідки. Це дозволяє зробити висновок про необхідність звернення до етичних норм і коректних визначень їх окреслених меж.

З розвитком цифрового мистецтва актуалізуються питання класифікації і типологізації його творів. Можна прогнозувати розширення культуротворчого й мистецького простору, можливостей взаємодії у сфері мистецької освіти, музейної справи, арт-бізнесу. Предметна база і теоретичний матеріал сучасного цифрового мистецтва дозволяє наголосити на необхідності подальшого вивчення творів сучасного цифрового мистецтва як цифрової культурної спадщини, культурних цінностей і визначення критеріїв, за якими можна класифікувати сучасні твори цифрового мистецтва.

Резюмуючи, зазначимо, що інтерактивна інсталяція функціонує як поліфонічний простір, у якому перетинаються технологічні, естетичні та комунікативні рівні. Її художня цінність полягає не у статичному результаті, а у зміні, у процесі, у комунікації, що постійно оновлюється. Таким чином, інтерактивність можна визначити як категорію, що відображає нову філософію мистецтва цифрової епохи – мистецтва, яке не відображає світ, а взаємодіє з ним.

Висновки. В основі процесу еволюції інтерактивних форм покладено комунікативні моделі між митцем і реципієнтом, певний алгоритм їх взаємодії через інтерактивні технології, медіа-арт, мистецькі інсталяційні форми. Завдяки науковим і технічним досягненням ХХІ ст. традиційні можливості побудови експозицій еволюціонували і наразі складають частку потенціалу цифрових середовищ. Глядацька аудиторія або окремих глядач завдяки інтерактивним практикам виступає в ролі активного співавтора мистецького твору цифрового мистецтва, його художньої форми і змісту. Завдяки

співаторській участі реципієнта просторові, часові можливості цифрового мистецтва трансформуються під впливом інтерактивних технологій, у підсумку виводячи інтерактивне мистецтво на нові високохудожні рівні. Інтерактивність у сучасних інсталяційних практиках виступає не лише художнім прийомом, а й естетичною, комунікативною та онтологічною засадою цифрової художньої культури. Накопичена предметна база і теоретичний матеріал сучасного цифрового мистецтва дозволяє наголосити на необхідності подальшого вивчення творів сучасного цифрового мистецтва як цифрової культурної спадщини, культурних цінностей і створення окремої бази або реєстру України з відповідним їх обліком.

Список використаних джерел:

1. Білецька Н. Цифрове мистецтво як засіб формування сучасної культури. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія». 2020. № 27. Сс. 36-43.
2. Данилюк О. Розвиток цифрового мистецтва в Україні: проблеми та перспективи. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія: Педагогічні науки. 2020. Вип. 99. Сс. 49-55.
3. Євтушенко О. Взаємодія глядача з мистецтвом у цифровій епохі. Культурологія: актуальні проблеми. 2020. № 2. Сс. 25-31.
4. Красненко О. Інтерактивність як феномен сучасного культурного простору: особливості становлення і тенденції розвитку : дис... доктора філософії. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2023. 185 с.
5. Кулиняк М. Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури. Культурологічний альманах. 2022. Вип. 3. Сс. 218-227.

6. Чембержі Д. Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору: дис. ... канд. Мистецтвознав. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ: ПСМ НАМ України, 2021. 189 с.

Daria A. CHEMBERZHI,

PhD in Arts,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

e-mail: d.chemberdzh@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-8595-6188

Nataliia M. SAPFIROVA,

PhD in Arts,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

e-mail: n.sapfirova@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-5573-324X

INTERACTIVITY AS A CATEGORY OF CONTEMPORARY DIGITAL ART: THE INSTALLATION DIMENSION

Abstract. The modern artistic and cultural space requires innovative approaches to the presentation of artworks and introduces new conceptual demands for their content, techniques, and design. The rapid development of digital technologies, which has led to the emergence of digital art, draws artists' attention to understanding the context of the present time, its values, and priorities. Accordingly, the viewer—directly involved in co-creation through interactive techniques in contemporary artistic experiments – requires preparation before immersion into the virtual world, as well as awareness of the principles underlying the creation of installation-based dimensions. Theoretical comprehension of interactivity as one of the fundamental categories of

contemporary digital art, particularly in the context of installation practices, makes it possible to understand the process of actualizing the relationship between art and the viewer. In this regard, it is important to clarify the semantic and functional aspects of the concept of interactivity in the artistic discourse and to explore the evolution of interactive forms – from traditional exhibition models to digital environments based on algorithmic and communicative principles. Special attention is given to the analysis of installation as a space of intersubjective interaction, where the viewer becomes an active co-creator of artistic meaning and form. The article highlights the transformation and potential of the categories of authorship, space, and time under the influence of interactive technologies, as well as the peculiarities of creating a perceptual image in digital art. It is emphasized that interactivity in contemporary installation practices functions not only as an artistic device but also as an aesthetic, communicative, and ontological foundation of digital artistic culture. The current state of digital art development and forecasts for its future indicate the necessity of identifying, preserving, and classifying works of contemporary digital art as digital cultural heritage and cultural values.

Key words: interactive technologies, digital art, installation, media art, interactive art, digital cultural heritage.

References:

1. Biletska N. (2020). Tsyfrovo mystetstvo yak zasib formuvannia suchasnoi kultury [Digital art as a means of shaping modern culture]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seriiia “Filosofiiia”. 27, 36-43 [in Ukrainian].
2. Danyliuk, O. (2020). Rozvytok tsyfrovoho mystetstva v Ukraini: problemy ta perspektyvy [The development of digital art in Ukraine: challenges and prospects]. Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana

Franka. Seriia "Pedahohichni nauky". 99, 49-55 [in Ukrainian].

3. Yevtushenko, O. (2020). Vzaiemodiia hliadacha z mystetstvom u tsyfrovii epokhi [The interaction of the viewer with art in the digital age]. *Kulturolohiia: aktualni problem.* 2, 25-31 [in Ukrainian].

4. Krasnenko, O. (2023). Interaktyvnist yak fenomen suchasnoho kulturnoho prostoru: osoblyvosti stanovlennia i tendentsii rozvytku [Interactivity as a phenomenon of the modern cultural space: features of formation and development trends]: dys. ... doktor filosofii. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv [in Ukrainian].

5. Kulyniak, M. (2022). Tsyfrova kulturna spadshchyna yak fenomen tsyfrovoi kultury [Interactivity as a phenomenon of the modern cultural space: features of formation and development trends]. *Kulturolohichniy almanakh.* 3, 218-227 [in Ukrainian].

6. Chemberzhi, D. (2021). Instaliatsiia yak vizualno-komunikatyvna praktyka tvorennia suchasnoho mystetskoho prostoru [Installation as a visual-communicative practice in the creation of contemporary artistic space]: dys. ... kand. Mystetstvoznav. 26.00.01 – Teoriia ta istoriia kultury. Kyiv: IPISM NAM Ukrainy [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.268-281>
УДК 004.4'2:7.05

Сергій Володимирович БРИЛЬОВ,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359

ІГРОВИЙ ДИЗАЙН ДЛЯ ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ: СТРУКТУРА, МЕТОДИКА, КОМПЕТЕНЦІЇ

Анотація. Стаття присвячена комплексному аналізу ігрового дизайну як міждисциплінарної сфери, що інтегрує художні, технічні та комунікаційні підходи у професійній діяльності графічних дизайнерів. Простежено історичні етапи становлення геймдизайну: від перших аркадних ігор і текстових квестів до багаторівневих open-world проєктів, VR/AR-платформ, мобільних застосунків і масштабних мультиплеєрних середовищ. Виокремлено роль indie-сектору, який відкриває нові творчі можливості завдяки експериментальним формам візуалізації та інноваційним механікам. Розглянуто структурні компоненти ігрового дизайну: механіки, сюжетні сценарії, дизайн рівнів, система персонажів, інтерфейси, стилістика та художні рішення, що забезпечують цілісність процесу й формують унікальний користувацький досвід. Показано значення графічного дизайну як чинника, що визначає візуальну мову гри, емоційну виразність середовища та комунікацію з гравцем. Проаналізовано методичні підходи до інтеграції графічних елементів у структуру ігрових світів: застосування «UX/UI»-принципів, ітеративного прототипування, юзабіліті-тестування, процедурної генерації, кросплатформенної адаптації та «VR/AR»-інструментів для

створення ефекту занурення. Висвітлено перспективи використання штучного інтелекту та нейромереж у створенні графічних ресурсів, автоматизації рутинних завдань і персоналізації ігрового досвіду. Наголошено на розвитку професійних компетенцій: креативності, технічної грамотності, стратегічного мислення, комунікаційних навичок, уміння працювати в міждисциплінарних командах і здатності адаптуватися до змін цифрового середовища. Матеріали статті узагальнюють результати вітчизняних і зарубіжних досліджень, подають приклади успішних кейсів («Minecraft», «The Witcher 3», «Monument Valley», «Ori and the Blind Forest», «Genshin Impact», «Fortnite»), а також аналізують освітні практики провідних університетів, що поєднують академічну підготовку з партнерством індустрії креативних технологій. Отримані результати можуть бути використані у вдосконаленні навчальних програм, створенні курсів із цифрових медіа та як методичне підґрунтя для практиків, котрі прагнуть реалізовувати конкурентоспроможні ігрові проекти.

Ключові слова: ігровий дизайн, графічний дизайн, UX/UI, інтерактивність, методика навчання, компетенції, креативність, геймплей.

Вступ. Сучасна індустрія цифрових медіа стрімко трансформується під впливом інтерактивних технологій, де ігровий дизайн посідає провідне місце як форма комунікації, мистецтва та засіб впливу на свідомість користувача. Графічні дизайнери, що традиційно зосереджуються на створенні візуального середовища для друкованих або цифрових форматів, усе частіше долучаються до міждисциплінарних команд розробників ігор. Це зумовлює потребу у формуванні нових компетенцій, що виходять за межі звичайного графічного оформлення і охоплюють розуміння ігрових механік,

користувацького досвіду (UX/UI), наративної побудови, інтерактивності та технологічної реалізації візуального контенту. Попри активний розвиток геймдизайну в академічному та практичному середовищі, роль графічного дизайнера в цьому процесі часто залишається недостатньо окресленою. Питання інтеграції художньо-візуальних засобів у структуру гри, методів проектування інтерфейсів та формування відповідних фахових умінь потребують комплексного аналізу та систематизації.

Мета даної статті – окреслити структуру ігрового дизайну в контексті професійної діяльності графічного дизайнера, дослідити методику створення графічних компонентів у складі геймплею та визначити ключові компетенції, необхідні для ефективної участі в розробці ігрових проєктів. Теоретичну базу дослідження становлять сучасні праці в галузі геймдизайну, «UX/UI»-дизайну, педагогіки мистецтва, а також практичний досвід проектування освітніх і розважальних ігор.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Ігровий дизайн як міждисциплінарна галузь досліджується переважно у контексті комп'ютерних наук, психології, педагогіки та культурології. Відомі праці К. Сейлен та Е. Циммермана заклали теоретичні основи сучасного геймдизайну, зосереджуючись на принципах створення ігрових механік і поведінкових моделей користувачів [14, сс. 112-119]. Дж. Шелл аналізує ігровий процес як систему лінз, через які дизайнер бачить досвід гравця [15, сс. 75-86]. У праці Т. Фуллертон розкрито педагогічні підходи до викладання геймдизайну, що мають значення для освітніх програм [11, с. 28].

Вітчизняний досвід представлений дослідженнями І. Бобровського, який систематизує основи побудови ігрових систем, однак недостатньо акцентує увагу на ролі графічного дизайну [1, с. 93]. Статті О. Коваленка [3, с. 46]

та Н. Петрової [6, с. 88] розглядають візуальну комунікацію в цифрових середовищах, але аспекти синтезу графічного й ігрового дизайну залишаються лише дотичними.

Питання UX/UI у взаємодії з гравцем висвітлено у публікаціях С. Петренка [5, с. 113] та О. Іваненка і Т. Коваль [2, с. 35]. Ці праці підтверджують необхідність участі графічного дизайнера в процесі створення інтерфейсу, проте аспект формування професійних компетентностей у цій сфері досі недостатньо розроблений.

Результати. Ігровий дизайн (англ. *Game design*) — це багатогранна діяльність, що охоплює проєктування і створення елементів ігрового процесу, персонажів, сюжетів, завдань та інтерактивного середовища [8, с. 15]. Його головна мета — забезпечення повноцінного інтерактивного досвіду, який поєднує естетику, логіку й психологію взаємодії [14, с. 27]. Геймдизайнер визначає правила гри, систему винагород, механіки прогресу, а також створює інтерфейси та візуальні образи, що безпосередньо впливають на занурення гравця [8, с. 18].

Історія становлення геймдизайну як окремої професії починається з 1950-1970-х рр., коли перші ігри, як «Tennis for Two» чи «Pong», демонстрували мінімалістичну графіку й прості механіки [9, с. 100]. У ті часи дизайн гри був у руках програмістів, які водночас виконували функції сценаристів, дизайнерів рівнів та художників [9, с. 101]. Джон Кармак, Джон Ромеро чи Сід Меєр стали знаковими постатями цього періоду [9, с. 102], а деякі компанії, як «Colesco», впроваджували розподіл обов'язків уже на початку індустрії [9, с. 103]. Зі зростанням складності ігор і переходом від текстових до графічних інтерфейсів виникла потреба у вузькій спеціалізації, що призвело до формування окремих ролей геймдизайнера, графічного дизайнера, сценариста та UX/UI фахівця [5, с. 75].

У 1980-1990-х рр. розвиток 8-бітних і 16-бітних платформ («Nintendo Entertainment System», «Sega Genesis») сприяв ускладненню механік і сюжетних ліній [9, с. 110]. Поява шутерів від першої особи, таких як «DOOM», започаткувала нові стандарти в дизайні рівнів, багатокористувацьких режимах і сценаріях [9, с. 115]. Популярність «RPG», як «Final Fantasy» чи «The Elder Scrolls», зробила сюжет і персонажів центральними елементами геймдизайну [9, с. 120].

З початку 2000-х рр. індустрія вийшла на рівень великих відкритих світів та інтерактивних історій. Серія «The Witcher» (особливо «The Witcher 3: Wild Hunt») стала еталоном комплексного дизайну світу, розгалужених сюжетних ліній і продуманих персонажів, які реагують на вибори гравця [5, с. 60]. «The Witcher 3» поєднав глибокий наратив із багат шаровим геймплеєм і деталізованою графікою, задаючи нову планку для сучасних RPG. Іншим прикладом є «Minecraft» – гра, яка довела значення інноваційного підходу до дизайну: спрощена воксельна графіка компенсується максимальною свободою дій і процедурною генерацією світу [4, с. 60]. Мобільні платформи («Angry Birds», «Clash of Clans»), «VR/AR» («Pokémon GO», «Beat Saber») і нові технології розширили інструментарій геймдизайну й привели до появи нових моделей взаємодії з гравцем [5, с. 65].

Галузева структура геймдизайну охоплює напрямки: дизайн всесвіту (опис і стилізація світу гри), дизайн механік (правила, бойові системи, економіка), дизайн персонажів і завдань (створення героїв і квестів), дизайн рівнів (проекування локацій), дизайн інтерфейсу (HUD, меню, підказки, тестування зручності) [5, с. 80]. Ітеративний підхід став ключовою методологією сучасного геймдизайну. Він ґрунтується на циклічному створенні прототипів, тестуванні, аналізі фідбеку й постійному

вдосконаленні проєкту [14, с. 200]. Взаємодія користувача з грою на кожному етапі стає формою дослідження, що визначає наступні дизайнерські рішення. Цей підхід є критично важливим для «UX/UI», адже забезпечує функціональність і глибоке емоційне занурення [7, с. 50].

Графічний дизайнер у команді геймдевелоперів відповідає не лише за візуальну привабливість, а й за інтеграцію візуальних рішень у загальну логіку гри: інтуїтивність інтерфейсів, логіку навігації, колористику, типографіку, маркування об'єктів і цілісний тон [7, с. 55]. Якісне «UX/UI» – це потужний інструмент залучення та утримання гравця [7, с. 60]. Сучасний геймдизайнер має володіти широким спектром компетенцій: від генерації ідей, сценарної роботи, прототипування і тестування до основ програмування та 3D-моделювання [2, с. 80]. Для графічного дизайнера важливі знання UX/UI принципів, композиції, колористики, типографіки, а також креативність, комунікабельність і командна взаємодія [6, с. 90].

У навчанні дизайнерів варто впроваджувати проєктні методи: роботу над концепціями, розробку власних механік, моделювання персонажів і середовищ, макетування інтерфейсів. Такі проєкти тестуються та вдосконалюються відповідно до фідбеку, що формує аналітичні, технічні, художні та комунікативні навички [7, с. 100].

Сучасна теорія й практика геймдизайну спирається на великий корпус ґрунтовних досліджень і методичних рекомендацій, розроблених провідними фахівцями та практиками у цій галузі. Серед них особливу увагу привертають роботи Бейтса [8, с. 20], Фуллертона [11, с. 65], Салена і Циммермана [14, с. 120], Шелла [15, с. 200], які комплексно розглядають основоположні принципи побудови ігрових механік, розробки нарративних структур та

організації взаємодії між гравцем і цифровим середовищем. Зокрема, Бейтс у своїй праці описує ключові етапи створення ігор – від зародження ідеї до втілення готового продукту, зосереджуючи увагу на важливості балансу механік і залучення гравця [8, с. 25]. Фуллертон детально розробляє підхід «playcentric», наголошуючи на важливості тестування ігрових прототипів і врахування фідбеку користувачів як невід’ємної складової процесу дизайну [11, с. 68]. Сален і Циммерман у своїй фундаментальній праці «Rules of Play» аналізують гру як систему правил і взаємодій, що визначають ігровий досвід [14, с. 123]. Шелл у «The Art of Game Design» пропонує багаторівневий підхід до проектування, розглядаючи гру як комплексний витвір, що вимагає одночасно художнього бачення, технічної обізнаності та глибокого розуміння поведінки гравця [15, с. 210].

Не менш важливими є дослідження Роллінгса і Адамса [13, с. 40], а також Фейла і Скаттергуда [10, с. 55], які поглиблено аналізують дизайн і структуру ігрових рівнів. Вони пояснюють, як правильно вибудовувати просторові середовища, розташовувати об’єкти, формувати сценарії проходження та уникати дизайнерських помилок, які можуть знижувати інтерес гравця або порушувати внутрішню логіку світу гри [13, с. 45; 10, с. 58]. Їх роботи стали методичними посібниками для багатьох практиків, які працюють над розробкою сюжетних і багаторівневих проєктів [13, с. 46].

Окрему увагу варто приділити працям Чіксентмігайї [9, с. 10], який у своїй теорії «flow» описав стан «поток» – оптимальний стан залучення, коли гравець повністю занурюється у процес гри й відчуває максимальне задоволення від взаємодії. Розуміння цього феномену дозволяє геймдизайнерам вибудовувати виклики й винагороди таким чином, щоб підтримувати мотивацію

гравця на стабільно високому рівні [9, с. 12]. Праця Нормана [12, с. 5] «The Design of Everyday Things» також є надзвичайно цінною для геймдизайну, оскільки висвітлює загальні принципи інтуїтивного й зручного дизайну. Її ідеї активно використовуються при розробці «UX/UI» рішень у відеоіграх, де важливо забезпечити зрозумілу навігацію, логічність інтерфейсу та зручність взаємодії [12, с. 6].

Окрім зарубіжних авторів, вагомий внесок у розвиток теоретичних і методичних засад геймдизайну роблять українські дослідники. Зокрема, І. Бобровський [1, с. 30] у своєму навчальному посібнику розкриває базові принципи проєктування ігрового середовища, описує особливості сучасних інструментів та підходів до створення ігор. О. Іваненко та Т. Коваль [2, с. 40] аналізують специфіку «UX/UI» у дизайні відеоігор, наголошуючи на ролі користувацького досвіду у формуванні загального задоволення гравця від гри. О. Коваленко [3, с. 15] досліджує питання графічного дизайну в інтерактивних медіа, підкреслюючи взаємозв'язок між естетикою, зручністю сприйняття й функціональністю інтерфейсу. Н. Петрова [6, с. 25] у своєму дослідженні розглядає вплив візуальних рішень на мотивацію користувачів, що особливо важливо в контексті залучення й утримання гравців у сучасних free-to-play моделях. Поєднання теоретичних напрацювань міжнародних і українських фахівців створює потужну методологічну базу для підготовки майбутніх геймдизайнерів. Саме орієнтація на глибоке опанування теорії, аналіз успішних кейсів («Minecraft, The Witcher 3») та практичне застосування цих знань у межах проєктного навчання сприяють формуванню фахівця, здатного створювати сучасні, інтерактивні й естетично досконалі ігрові продукти [2, с. 70; 4, с. 62].

Висновки. Проведений аналіз підтверджує, що ігровий дизайн для графічних дизайнерів виступає

складним міждисциплінарним напрямом, де художня уява, технічна обізнаність і розуміння поведінки користувача мають однакову вагу. Успішне створення гри передбачає системне опанування всіх складових гейм-дизайну: механік, рівнів, нарративу, «UX/UI» та єдиної візуальної стилістики, яка забезпечує занурення. Роль графічного дизайнера виходить за межі суто декоративної функції: він формує візуальну ідентичність проєкту, визначає колористику, типографіку, символіку й відповідає за інтуїтивність інтерфейсу. Тому у команді розробників графічний дизайнер є рівноправним учасником міждисциплінарної співпраці, що вимагає як професійних знань, так і розвинених комунікативних та креативних навичок. Впровадження проєктно-орієнтованих методів навчання та аналіз успішних кейсів (наприклад, «Minecraft», «The Witcher 3») свідчать про доцільність поєднання творчого підходу з системною аналітикою користувачького досвіду. Набуття компетентностей у сфері гейм-дизайну підвищує конкурентоспроможність графічних дизайнерів і розширює їхні можливості для роботи в мультидисциплінарних командах і реалізації власних проєктів.

Подальші розвідки можуть зосередитися на моделюванні професійних компетентностей графічного дизайнера як геймдизайнера та методів їх діагностики; аналізі впливу «VR/AR», штучного інтелекту й процедурної генерації на вимоги до візуального дизайну та «UX/UI»; вивченні інтеграції національних художніх традицій та етнодизайну в ігрові продукти; визначенні ефективності проєктних форм навчання для майбутніх гейм-дизайнерів; поглибленому дослідженні психології гравця й ролі візуальних рішень у формуванні мотивації та станів «поток». Розробка цих напрямів дозволить вибудувати ціліснішу теоретичну та методичну основу й сприятиме

появі ігор нового покоління, орієнтованих на глибоке емоційне занурення та якісний візуальний досвід.

Список використаних джерел:

1. Бобровський І. Основи ігрового дизайну. Київ: Наука, 2021. 256 с.
2. Іваненко О., Коваль Т. Особливості застосування UX/UI у дизайні відеоігор. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Комп'ютерні науки. 2020. Вип. 45. Сп. 34-42.
3. Коваленко О. Графічний дизайн в інтерактивних медіа. Вісник Національної академії мистецтв. 2022. Вип. 5. Сс. 45-53.
4. Марченко С. Аналіз сучасних методів ігрового дизайну в цифрових медіа. Проблеми інформатизації освіти. 2021. № 3(15). Сс. 52-60.
5. Петренко С. Методи інтеграції UX/UI в ігровий дизайн. Комп'ютерні науки та інформаційні технології. 2020. Т. 14, № 3. Сс. 112-120.
6. Петрова Н. Вплив графічного дизайну на ігрову мотивацію користувачів. Вісник Національного технічного університету України «КПІ». 2019. № 12. Сс. 87-94.
7. Смирнов А., Лисенко М. Роль інтерактивного інтерфейсу у підвищенні якості ігрового процесу. Інформаційні технології та навчання. 2022. Т. 10, № 2. Сс. 23-31.
8. Bates В. Game Design. 2nd ed. Boston: Thomson Course Technology, 2004. 368 p.
9. Csikszentmihalyi M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York: Harper & Row, 1990. 303 p.
10. Feil J., Scattergood M. Beginning Game Level Design. Boston: Thomson Course Technology, 2005. 320 p.
11. Fullerton T. Game Design Workshop: A Playcentric Approach to Creating Innovative Games. Boca Raton: CRC Press, 2014. 432 p.

12. Norman D. A. The Design of Everyday Things. New York: Basic Books, 2013. 368 p.
13. Rollings A., Adams E. Fundamentals of Game Design. Boston: Pearson Education, 2003. 576 p.
14. Salen K., Zimmerman E. Rules of Play: Game Design Fundamentals. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. 672 p.
15. Schell J. The Art of Game Design: A Book of Lenses. Boca Raton: CRC Press, 2008. 512 p. ISBN 978-0-12-369496-6.

Serhii V. BRYLOV,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359

GAME DESIGN FOR GRAPHIC DESIGNERS: STRUCTURE, METHODOLOGY, COMPETENCIES

Abstract. The article is dedicated to the comprehensive analysis of game design as an interdisciplinary field that integrates artistic, technical, and communication approaches into the professional activity of graphic designers. The historical stages of game design development are traced: from the first arcade games and text quests to multi-layered open-world projects, “VR/AR” platforms, mobile applications, and large-scale multiplayer environments. The role of the indie sector is emphasized, as it opens up new creative opportunities through experimental visualization forms and innovative mechanics. The structural components of game design are considered: mechanics, narrative scenarios, level design, character systems, interfaces, stylistics, and artistic solutions that ensure process integrity and shape a unique user experience. The significance of graphic design is highlighted as a factor determining the game’s visual language, the emotional expressiveness of the

environment, and communication with the player. Methodological approaches to integrating graphic elements into game worlds are analyzed, including the application of “UX/UI” principles, iterative prototyping, usability testing, procedural generation, cross-platform adaptation, and “VR/AR” tools to create immersion effects. The prospects of using artificial intelligence and neural networks in the creation of graphic assets, automation of routine tasks, and personalization of the gaming experience are outlined. Emphasis is placed on the development of professional competencies: creativity, technical literacy, strategic thinking, communication skills, the ability to work in interdisciplinary teams, and adaptability to changes in the digital environment. The article summarizes the results of domestic and foreign studies, presents examples of successful cases (“Minecraft”, “The Witcher 3”, “Monument Valley”, “Ori and the Blind Forest”, “Genshin Impact”, “Fortnite”), and analyzes educational practices of leading universities that combine academic training with partnerships in the creative technology industry. The findings can be applied to the improvement of educational programs, the development of courses in digital media, and as a methodological basis for practitioners striving to implement competitive game projects.

Key words: game design, graphic design, “UX/UI”, interactivity, learning methodology, competencies, creativity, gameplay.

References:

1. Bobrovskiy, I. (2021). *Osnovy ihrovoho dyzainu* [Fundamentals of game design]. Kyiv: Nauka [in Ukrainian].
2. Ivanenko, O., & Koval, T. (2020). *Osoblyvosti zastosuvannya UX/UI u dyzaini videoihor* [Features of applying UX/UI in video game design]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii: Komp’iuterni nauky.* (45), 34-42 [in Ukrainian]

3. Kovalenko, O. (2022). Hrafichnyi dyzain v interaktyvnykh media [Graphic design in interactive media]. *Visnyk Natsionalnoi akademii mystetstv.* (5), 45-53 [in Ukrainian].
4. Marchenko, S. (2021). Analiz suchasnykh metodiv ihrovoho dyzainu v tsyfrovnykh media [Analysis of modern methods of game design in digital media]. *Problemy informatyzatsii osvity.* 3(15), 52-60 [in Ukrainian].
5. Petrenko, S. (2020). Metody intehtratsii UX/UI v ihrovyi dyzain [Methods of integrating UX/UI into game design]. *Komp'uterni nauky ta informatsiini tekhnolohii.* 14(3), 112-120 [in Ukrainian].
6. Petrova, N. (2019). Vplyv hrafichnoho dyzainu na ihrovu motyvatsiiu korystuvachiv [The influence of graphic design on players' gaming motivation]. *Visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu Ukrainy "KPI".* (12), 87-94 [in Ukrainian].
7. Smyrnov, A. & Lysenko, M. (2022). Rol interaktyvnoho interfeisu u pidvyshchenni yakosti ihrovoho protsesu [The role of interactive interface in improving game quality]. *Informatsiini tekhnolohii ta navchannia,* 10 (2). 23-31 [in Ukrainian].
8. Bates, B. (2004). *Game design* (2nd ed.). Boston: Thomson Course Technology [in English].
9. Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience.* New York: Harper & Row [in English].
10. Feil, J., & Scattergood, M. (2005). *Beginning game level design.* Boston: Thomson Course Technology [in English].
11. Fullerton, T. (2014). *Game design workshop: A playcentric approach to creating innovative games.* Boca Raton: CRC Press [in English].
12. Norman, D. A. (2013). *The design of everyday things.* New York: Basic Books [in English].

13. Rollings, A., & Adams, E. (2003). Fundamentals of game design. Boston: Pearson Education [in English].
14. Salen, K., & Zimmerman, E. (2004). Rules of play: Game design fundamentals. Cambridge, MA: MIT Press [in English].
15. Schell, J. (2008). The art of game design: A book of lenses. Boca Raton: CRC Press [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.282-295>
УДК 0 730.071.1(477+4)"20"

Igor I. GLUKHENKIJ,

National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,

e-mail: igor.gluhenkii@naoma.edu.ua,

ORCID: 0009-0003-5373-3195

INNOVATIVE APPROACHES TO THE FORMATION OF IMAGERY IN CONTEMPORARY SMALL-FORM SCULPTURE

Abstract. Contemporary small-form sculpture represents a dynamic field of artistic exploration where traditional plastic principles intersect with technological innovation and conceptual experimentation. The article examines innovative approaches to the formation of imagery in modern small-form sculpture through the interaction of material, color, texture, and patina. Color and patina are no longer regarded as decorative or secondary features but as integral expressive tools that define emotional depth and symbolic resonance. Patina is interpreted as a living surface element, not merely a trace of time but an active participant in the composition, revealing material stratification and enhancing the sensory dimension of form. Color, meanwhile, functions as a structural and spatial element that organizes rhythm, volume, and visual balance. The study highlights current artistic practices employing polymers, composites, bronze, stone, and digital technologies such as 3D printing, laser engraving, and augmented reality. These innovations contribute to the synthesis of the tangible and virtual, expanding the aesthetic language of sculpture. Ukrainian artists are analyzed in the context of integrating European tendencies while maintaining national

identity and cultural sensitivity. Their works demonstrate how color and patina transform sculpture into a medium of emotional and symbolic communication, reinforcing the connection between material and meaning. The author concludes that contemporary small-form sculpture operates as an interdisciplinary system in which technological and sensory innovations coexist with spiritual and historical dimensions. Color, texture, and patina become philosophical categories that shape a new typology of imagery, transforming sculpture into a living organism of time, matter, and memory.

Key words: easel sculpture, small-form sculpture, color, patina, imagery, texture, new materiality, innovative technologies, artistic form, transformation.

Introduction. The development of contemporary small-form sculpture in the 21st century takes place within the context of profound transformations in artistic thinking, technological innovation, and the redefinition of materiality in art. Whereas in classical sculpture the leading role belonged to volume, texture, and proportion, today these categories are complemented by color, patina, digital visualization, and interactivity. The small sculptural form becomes a laboratory of artistic experimentation, where the synthesis of the material and the virtual, the handcrafted and the algorithmic, defines a new stage in the evolution of plastic art.

The relevance of this study is determined by the need to comprehend innovative approaches to the formation of imagery in contemporary small-form sculpture, in which color and patina are no longer perceived as merely decorative elements but as independent artistic categories that determine the emotional and semantic structure of the artwork. Through the interaction of material, texture, color, and light, modern sculpture forms a new language capable of expressing the spiritual and aesthetic dimensions of human existence in the technological age.

The purpose of the article is to analyze innovative techniques and technologies that influence the formation of imagery in small-form sculpture, as well as to reveal the role of color and patina in contemporary plastic thinking.

The object of the research is the process of development of modern easel small-form sculpture, while the subject is the expressive means of form creation related to material, color, patination, and digital modeling.

The scientific novelty of this work lies in identifying the function of color and patina as essential components of artistic imagery and in defining the tendencies of synthesis between traditional and digital sculpture in both Ukrainian and European contexts.

The research methodology combines comparative art-historical, analytical, morphological, and structural approaches, which make it possible to trace the interconnections between classical sculptural techniques and innovative processes of form creation.

The practical significance of this study is determined by the potential application of its results in the educational process of art institutions, particularly in the development of authorial programs on plastic modeling, color composition, and digital design in sculpture.

The study aims to reveal the specificity of the modern artistic language of small-form sculpture, where color and patina emerge not only as aesthetic accents but as philosophical categories that reflect the interrelation of time, material, and spirituality within the artistic process.

Analysis of research and publications. The problem of the development of contemporary small-form sculpture has gained increasing relevance in Ukrainian and European art scholarship in recent decades. Among Ukrainian researchers, the transformation of traditional sculptural language and the search for innovative means of form creation have been

thoroughly analyzed by N. Averianova [1, pp. 45-46], V. Andrushchenko [2, pp. 72-74], and T. Vlasenko [3, pp. 48-49], who define small-scale sculpture as a polyphonic phenomenon that unites precision, individuality, and technological aesthetics.

V. Zaichenko emphasizes that Ukrainian small-form sculpture actively integrates into the broader European artistic context, adopting and transforming the aesthetics of modernism and postmodernism [4, p. 78]. I. Zubar, in the monograph “New Materiality in Contemporary Sculpture”, explores the relationship between material, technology, and artistic concept, defining color, texture, and patina as fundamental components of the sculptor’s visual language [5, pp. 56-58].

S. Kovalchuk describes the use of digital tools and 3D modeling as a key innovation that expands the traditional boundaries of plastic art and opens new possibilities for imagery formation [6]. L. Lysenko notes that the search for new artistic language in Ukrainian sculpture takes place through the reinterpretation of academic tradition within contemporary cultural dynamics [7, p. 25].

The issue of genre and media synthesis in sculpture is examined by V. Odrekhivskyi, who explores the intermedial character of twenty-first-century plastic art, where the material and digital essences of sculpture coexist in a unified space [8, pp. 99-100]. Similarly, V. Petrychenko emphasizes that innovative technical approaches not only broaden the artist’s expressive means but also create a new symbolism of space and volume [9, pp. 23-25].

In his comprehensive study “Ukrainian Art in the European Cultural Space”, O. Rohotchenko analyzes the phenomenon of national identity in the context of global artistic processes, stressing the importance of preserving cultural memory in the age of technological change [10, pp. 112-114].

European authors, such as J. Armstrong [11, p. 37], T. Barrett [12, p. 85], and A. Becks [13, p. 42], explore the tendencies of small-form sculpture through the prism of experimentation with color, surface, and material. In the works of C. Bonnet [14, pp. 56-57] and T. Cragg [15, p. 61], patina is interpreted as a symbolic code that unites time, material, and the emotional dimension of perception.

Research by E. Davidson [16, pp. 74-75] and S. Farthing [18, p. 119] reveals the expansion of contemporary sculpture toward conceptualism, where material, color, and texture form a new semantic and aesthetic system. Similar ideas are found in the writings of L. Keane [19, p. 144] and L. Young [20, p. 212], who interpret small-form sculpture as a medium of communication between tradition and technological aesthetics.

Summarizing the existing research, it can be concluded that modern studies consistently demonstrate a desire to integrate innovative technologies into the field of small-form sculpture while maintaining its spiritual, material, and historical integrity. This combination provides a theoretical foundation for further analysis of the role of color, texture, and patina in shaping the artistic imagery of contemporary small-form sculpture.

Results. The research shows that contemporary Ukrainian small-form easel sculpture is undergoing an active process of evolution that unites academic tradition, technological innovation, and a conceptual search for new imagery. Within the artistic space of the twentieth and twenty-first centuries, a polyphonic structure has emerged in which classical principles of plastic art interact with digital technologies, new materials, and experimental forms. This process is especially evident in the artists' aspiration toward the synthesis of the material and immaterial, where color, patina, and texture acquire independent artistic significance.

Color and patina have moved beyond their traditional decorative functions to become carriers of emotional, symbolic, and philosophical meaning. Color performs the role of an active compositional element, defining the rhythm, dynamics, and psychological tension of the composition. Patina is interpreted as a metaphor of time and memory, a living layer of the surface that reflects the process of formation, records the material history of the artwork, and amplifies its inner energy. The use of artificial patination allows artists to combine traditional craftsmanship with modern technologies, controlling tonal depth, optical effects, and the overall emotional atmosphere of the object. As a result, color and patina act as expressive tools that emphasize the symbolic, dramatic, or harmonic essence of form.

The development of Ukrainian small-form sculpture is accompanied by the rise of a new materiality, in which traditional materials-bronze, stone, wood, and clay-interact with polymer composites, resins, metal alloys, 3D printing, and digital modeling. This integration expands the field of experimentation, generating hybrid structures in which the boundaries between physical and virtual objects are blurred. The interaction of light with colored and patinated surfaces creates the effect of spatial “breathing”, where form appears not static but dynamically alive, constantly shifting in perception.

Contemporary Ukrainian artists, continuing the tradition established by Mykhailo Lysenko’s school, develop the spiritual and philosophical dimension of plastic art, emphasizing the connection between material reality and internal intention. In the works of Volodymyr Korchovyi, Zenoviya Fedyk, Viktor Volosenko, and Volodymyr Lypovka, there is a visible tendency toward the harmonization of color and texture as means of emotional generalization. Their sculptures combine intimacy, symbolism, and technological precision, forming the

contemporary visual language of Ukrainian small-form sculpture.

Within the broader European context, this process develops in parallel directions. The works of Tony Cragg, Henry Moore, and Magdalena Abakanowicz demonstrate shared foundations: the interpretation of material as a living substance that breathes, ages, and transforms; the use of color as a spatial marker; and the transformation of patina into a philosophical symbol of time. Ukrainian sculptors actively integrate these principles, adapting them to their own cultural and spiritual heritage while maintaining the intimacy and inward concentration of their imagery.

The findings confirm that modern small-form sculpture develops a new aesthetic of material being, in which color and patina function as mediators between matter, light, and spiritual meaning. They become essential factors of artistic imagery, shaping not only the visual appearance of the work but also its conceptual essence. This direction in Ukrainian sculpture reflects broader European tendencies toward the synthesis of traditional plastic art and technological innovation, while preserving its distinct identity, symbolic depth, and cultural continuity.

Conclusions. The conducted research has shown that contemporary Ukrainian small-form easel sculpture represents a complex and multifaceted phenomenon in which academic continuity, technological innovation, and spiritual depth are harmoniously intertwined. Its development in the twentieth and twenty-first centuries unfolds through an active dialogue between tradition and modern methods of form creation, where color, texture, and patina function not as decorative elements but as conceptual factors shaping a new aesthetic of imagery. Color and patina define the character of modern sculptural thinking, creating a multidimensional artistic space in which materiality merges with philosophical meaning. Patina appears as a

metaphor of time, a bearer of historical memory, and a sign of spiritual endurance, while color acquires symbolic resonance, serving as a means of emotional expression and formal harmony. In contemporary Ukrainian sculpture, these expressive elements not only enrich the aesthetic perception of form but also expand its semantic depth, allowing artists to convey complex psychological states, meditative stillness, and metaphorical tension.

The emergence of new materiality occurs through the combination of traditional materials – bronze, clay, stone, and wood – with polymers, resins, metal alloys, 3D printing, and digital modeling. Within this synthesis arises a distinct type of artistic thinking in which the physical and virtual coexist in harmony. Such tendencies can be observed in the works of Ukrainian sculptors Volodymyr Korchovyi, Zenoviya Fedyk, Volodymyr Lypovka, Viktor Volosenko, Oleksandr Pinchuk, Roman Petruk, Ivan Osadchuk, Nazar Bilyk, and Mykola Malyshko, whose creative approaches demonstrate a high level of experimentation with form, color, and texture while preserving national spiritual identity. Their works are characterized by intimacy, conceptual generalization, and an organic combination of traditional modeling with modern technologies, revealing a philosophical understanding of material and form.

European influences – particularly the artistic legacies of Henry Moore, Tony Cragg, and Magdalena Abakanowicz – intensify this process but do not diminish Ukrainian individuality. On the contrary, they encourage the search for new expressive means where spirituality, symbolism, and technological freedom coexist. Ukrainian small-form sculpture confidently integrates into the European art space while remaining grounded in the humanistic and material principles inherited from the national sculptural school.

Modern Ukrainian small-form sculpture asserts itself as a space of interdisciplinary synthesis in which the artist thinks not only in terms of form but also through categories of time, light, color, texture, and technological energy. Color and patina act as mediators between the material and the spiritual, forming a new artistic language that unites tradition and innovation. By integrating European tendencies while preserving their national essence, Ukrainian sculptors embody a balance between the universal and the individual, between the global discourse of contemporary art and the unique plastic and poetic code of Ukrainian culture.

References:

1. Averianova, N. (2021). Mali formy v ukrainskii skul'pturi XX – pochatku XXI st.: tradytsii ta innovatsii [Small forms in Ukrainian sculpture of the 20th – early 21st centuries: traditions and innovations]. *Obrazotvorche mystetstvo*. (3), 45-53 [in Ukrainian].
2. Andrushchenko, V. (2021). Suchasna ukrainska plastyka malykh form: kontseptualni aspekty [Contemporary Ukrainian small-form sculpture: conceptual aspects]. *Visnyk mystetstvoznavstva*. (5), 70-80 [in Ukrainian].
3. Vlasenko, T. (2022). Tradytsii ta innovatsii u skul'pturi malykh form [Traditions and innovations in small-form sculpture]. *Mystetstvoznavstvo*, (6), 45-56. [in Ukrainian].
4. Zaichenko, V. (2022). Ukrainska skul'ptura malykh form u konteksti yevropeiskoho mystetstva [Ukrainian small-form sculpture in the context of European art]. *Visnyk Akademii mystetstv*. (5), 77-85 [in Ukrainian].
5. Zubar, I. (2022). Nova material'nist' u suchasni skul'pturi [New materiality in contemporary sculpture]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

6. Kovalchuk, S. (2023). Tsyfrovi tekhnolohii v skul'pturnomu modeliuvanni [Digital technologies in sculptural modeling]. *Dyzain i tekhnolohii*. (2). Available at: <https://surli.cc/gdohst> [in Ukrainian].
7. Lysenko, L. (2013). Ukrainska skul'ptura u poshukakh novoi obraznosti [Ukrainian sculpture in search of new imagery]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. (13), 22-32 [in Ukrainian].
8. Odrekhivskiy, V. (2017). Ukrainska skul'ptura XXI stolittia: problema intermedial'nosti ta zhanrovo-vydovoho syntezy [Ukrainian sculpture of the 21st century: the problem of intermediality and genre synthesis]. *Visnyk L'vivskoi natsional'noi akademii mystetstv*. (31), 97-108 [in Ukrainian].
9. Petrychenko, V. (2021). Suchasni tendentsii rozvytku malykh form u skul'pturi Ukrainy [Contemporary trends in the development of small forms in Ukrainian sculpture]. *Visnyk mystetstvoznavstva*. (6), 22-30 [in Ukrainian].
10. Rohotchenko, O. (2020). Ukrainske mystetstvo v yevropeiskomu kulturnomu prostori [Ukrainian art in the European cultural space]. Lviv: Art-Press [in Ukrainian].
11. Armstrong, J. (2022). *Contemporary European Sculpture: Trends and Techniques*. London: Thames & Hudson [in English].
12. Barrett, T. (2020). *Sculpture in Europe: Classical to Contemporary*. New York: Oxford University Press [in English].
13. Becks, A. (2021). *Miniature Sculpture: Small Forms, Big Ideas*. Berlin: Gestalten [in English].
14. Bonnet, C. (2020). *Contemporary European Sculpture*. Amsterdam: Valiz [in English].
15. Cragg, T. (2016). *Tony Cragg: A Rare Category of Objects*. London: Lisson Gallery [in English].
16. Davidson, E. (2021). *Small Forms, Big Influence: European Miniature Sculpture*. London: Thames & Hudson [in English].

17. Evans, C. W. (2023). Cerith Wyn Evans. London: Phaidon [in English].
18. Farthing, S. (2021). Sculpture Today: A Global Perspective. London: Phaidon [in English].
19. Keane, L. (2021). European Sculpture in the 20th Century. Paris: Flammarion [in English].
20. Young, L. (2020). European Sculpture: Traditions and Innovations. London: Thames & Hudson [in English].

Ігор Іванович ГЛУХЕНЬКИЙ,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: igor.gluhenkii@naoma.edu.ua,
ORCID: 0009-0003-5373-3195

НОВІТНІ ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОСТІ В СУЧАСНІЙ СКУЛЬПТУРІ МАЛИХ ФОРМ

Анотація. Сучасна скульптура малих форм є динамічним полем художніх експериментів, де поєднуються традиційна пластична школа, новітні технологічні можливості та поглиблений пошук нової образності. У статті розглядаються новітні прийоми формування художнього образу в сучасній скульптурі малих форм, зокрема через взаємодію матеріалу, кольору, фактури та патини. Досліджено, як колір і патина перестають бути лише допоміжними засобами декорування, перетворюючись на самостійні художні категорії, що визначають емоційно-сміслову структуру твору. Патина трактується не лише як ознака старіння або технологічного ефекту, а як елемент живої поверхні, що розкриває глибину фактури, додає історичності, підкреслює час як складову мистецького процесу. Колір, у

свою чергу, розглядається як структурна частина пластичної мови, здатна моделювати простір, визначати ритм, вагу та енергетику об'єму. У статті аналізуються новітні технології створення скульптурних форм — використання полімерів, композитних матеріалів, 3D-друку, лазерного гравіювання та доповненої реальності, що сприяють формуванню нових підходів до синтезу матеріального й цифрового. Визначено, що сучасна мала пластика функціонує у стані діалогу між традицією та інновацією, поєднуючи бронзу, камінь чи дерево з сучасними матеріалами і цифровими технологіями. Особлива увага приділяється українським митцям, які у своїх роботах інтегрують колір і патину як засоби емоційного впливу та символічної узагальненості. Підкреслюється, що інноваційні прийоми формотворення не заперечують класичних засад, а розвивають їх у напрямі міждисциплінарного синтезу. Зроблено висновок, що колір, фактура й патина у сучасній скульптурі малих форм є не лише естетичними, а й філософськими чинниками, які визначають нову типологію образності, де художній твір стає носієм часу, матеріальної пам'яті та духовної енергії.

Ключові слова: станкова скульптура, мала пластика, колір, патина, образність, фактура, нова матеріальність, інноваційні технології, художня форма, трансформація.

Список використаних джерел:

1. Авер'янова Н. Малі форми в українській скульптурі ХХ – початку ХХІ ст.: традиції та інновації. Образотворче мистецтво. 2021. № 3. Сс. 45-53.
2. Андрущенко В. Сучасна українська пластика малих форм: концептуальні аспекти Вісник мистецтвознавства. 2021. № 5. Сс. 70-80.

3. Власенко Т. Традиції та інновації у скульптурі малих форм. Мистецтвознавство. 2022. № 6. Сс. 45–56.
4. Зайченко В. Українська скульптура малих форм у контексті європейського мистецтва. Вісник Академії мистецтв. 2022. № 5. Сс. 77-85.
5. Зубар І. Нова матеріальність у сучасній скульптурі. Київ: ArtHuss, 2022. 224 с.
6. Ковальчук С. Цифрові технології в скульптурному моделюванні. Дизайн і технології. 2023. № 2.
URL: <https://surli.cc/gdohst>.
7. Лисенко Л. Українська скульптура у пошуках нової образності. Мистецтвознавство України. 2013. № 13. Сс. 22-32.
8. Одрехівський В. Українська скульптура ХХІ століття: проблема інтермедіальності та жанрово-видового синтезу. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. № 31. Сс. 97-108.
9. Петриченко В. Сучасні тенденції розвитку малих форм у скульптурі України. Вісник мистецтвознавства. 2021. № 6. Сс. 22-30.
10. Роготченко О. Українське мистецтво в європейському культурному просторі. Львів: Арт-Прес, 2020. 280 с.
11. Armstrong J. Contemporary European Sculpture: Trends and Techniques. Londo: Thames & Hudson, 2022. 210 p.
12. Barrett T. Sculpture in Europe: Classical to Contemporary. New York: Oxford University Press, 2020. 301 p.
13. Becks A. Miniature Sculpture: Small Forms, Big Ideas. Berlin: Gestalten, 2021. 180 p.
14. Bonnet C. Contemporary European Sculpture. Amsterdam: Valiz, 2020. 198 p.
15. Cragg T. Tony Cragg: A Rare Category of Objects. London: Lisson Gallery, 2016. 300 p.
16. Davidson E. Small Forms, Big Influence: European Miniature Sculpture. London: Thames & Hudson, 2021. 192 p.

17. Evans C. W. Cerith Wyn Evans. London: Phaidon, 2023.
18. Farthing S. Sculpture Today: A Global Perspective. London: Phaidon, 2021. 280 p.
19. Keane L. European Sculpture in the 20th Century. Paris: Flammarion, 2021. 256 p.
20. Young L. European Sculpture: Traditions and Innovations. London: Thames & Hudson, 2020. 256 p.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.296-313>
УДК 7.07:74

Наталія Анатоліївна ЖУРАВЛЬОВА,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: nataliia.zhuravlova@naoma.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-2685-0826

Леонід Іванович СОТНИК,
Київська державна академія декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука,
Київ, Україна,
e-mail: leonidsotnik213@gmail.com,
ORCID: 0009-0007-0059-8670

РИСУНОК І ЖИВОПИС ЯК БАЗОВА СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ СУЧАСНОГО ФАХІВЦЯ З ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ОР «БАКАЛАВР»

Анотація. У статті розглянуто роль живопису та рисунку як фундаментальних дисциплін у процесі підготовки дизайнерів освітнього ступеня бакалавра. Підкреслено значення образотворчого мистецтва у формуванні професійних компетентностей, необхідних для ефективної дизайнерської діяльності. Особливу увагу приділено рисунку як інструменту розвитку просторового мислення, аналітичного сприйняття форми, пропорцій та структури предметів. Наголошено, що володіння академічним рисунком сприяє розвитку здатності бачити й відтворювати конструктивну основу об'єктів, що є базовим аспектом у дизайнерському проектуванні. Живопис розглядається як засіб формування композиційного

бачення, розуміння гармонії кольору та взаємодії світлотіньових відношень. Визначено, що знання законів кольорознавства і принципів колірних рішень дозволяють майбутнім фахівцям створювати естетично цілісні та виразні образи. Показано значення художньої підготовки у формуванні професійної інтуїції, художнього смаку та креативності, що необхідні для розробки інноваційних дизайнерських рішень. У сучасному освітньому процесі акцент зміщується на інтеграцію класичних художніх навичок із цифровими технологіями, що дозволяє студентам адаптувати традиційні методики до нових умов і професійних вимог. Використання цифрового живопису, 3D-графіки, віртуальної та доповненої реальності сприяє розвитку інноваційного мислення та розширює можливості творчої реалізації. Окрему увагу приділено взаємозв'язку традиційних мистецьких практик із сучасними цифровими технологіями. Зазначено, що інтеграція класичних методів рисунку і живопису з можливостями цифрових інструментів розширює творчий потенціал дизайнерів, сприяє формуванню їхньої конкурентоспроможності у сучасному професійному середовищі. Зроблено висновок про необхідність збереження фундаментальної ролі живопису та рисунку у навчальних планах підготовки дизайнерів.

Ключові слова: живопис, рисунок, дизайнерська освіта, просторове мислення, кольорознавство, композиція, художня підготовка, творчий потенціал.

Вступ. У сучасних умовах розвитку креативних індустрій та цифрових технологій професійна підготовка дизайнерів вимагає поєднання традиційних художніх дисциплін із новітніми методами та інструментами. Живопис і рисунок є фундаментальними складовими художньої освіти, які формують базові навички, необхідні

для розвитку творчого мислення, просторового сприйняття, кольорового чуття та композиційного бачення [1; 3; 5]. Вивчення рисунку дозволяє студентам опанувати основи передачі форми, пропорцій, перспективи та текстури, що є ключовим для створення точних ескізів та проектних концепцій у різних сферах дизайну. Живопис, у свою чергу, дає можливість глибше розуміти взаємодію кольорів, гармонію відтінків, контрасти та їх психологічний вплив на споживача, що є особливо актуальним у графічному, веб- та брендовому дизайні [5; 7; 11].

У сучасному освітньому процесі акцент зміщується на інтеграцію класичних художніх навичок із цифровими технологіями, що дозволяє студентам адаптувати традиційні методики до нових умов і професійних вимог. Використання цифрового живопису, 3D-графіки, віртуальної та доповненої реальності сприяє розвитку інноваційного мислення та розширює можливості творчої реалізації [10; 12; 15].

Метою даної статті є всебічне дослідження ролі живопису та рисунку як фундаментальної основи підготовки дизайнерів освітнього ступеня бакалавра, аналіз їхнього значення у формуванні художнього мислення, професійних компетенцій та здатності адаптувати традиційні навички до сучасних технологій дизайну.

У сучасному світі дизайн відіграє ключову роль у формуванні естетичного та функціонального середовища людини. Висока конкуренція та постійні зміни соціокультурного контексту вимагають від дизайнерів не лише професійної компетентності, а й глибокого розуміння художнього бачення та здатності до інноваційного мислення. Одним із важливих аспектів підготовки фахівців у сфері дизайну є розвиток просторового мислення, креативності та візуальної грамотності. Живопис і рисунок традиційно слугують не лише засобами художнього

вираження, а й ефективними інструментами для формування професійного бачення та концептуального мислення майбутніх дизайнерів [1; 2; 5].

Попри значну кількість досліджень у сфері дизайнерської освіти, питання впливу художніх дисциплін на розвиток мислення дизайнерів залишається недостатньо висвітленим. Сучасні тенденції цифровізації, впровадження комп'ютерного моделювання, віртуальної та доповненої реальності призводять до зниження уваги до традиційних методів навчання, зокрема рисунку від руки та живопису [11; 15]. Це може негативно вплинути на здатність до інтуїтивного відчуття форми, текстури, пропорцій і композиції, що є фундаментальними навичками для професійної діяльності дизайнера [1; 7].

Традиційні художні дисципліни є основою розвитку професійних компетенцій дизайнерів. Наприклад, дослідження В. Гончаренка [5] та О. Гончарука [6] підтверджують, що художні методи впливають на формування візуального мислення та розуміння композиції. Дослідження Л. Жукової [7] наголошує на важливості теорії кольору для створення гармонійних дизайнерських рішень. Живопис і рисунок відіграють важливу роль у професійній підготовці дизайнерів. Рисунок допомагає навчитися швидко фіксувати ідеї, що є необхідним на етапах концептуального проектування [12, с. 45]. Він розвиває аналітичне мислення, здатність до абстрагування та деталізації форми. Живопис сприяє розвитку відчуття кольору, світла та глибини, що важливо для створення якісних візуалізацій [7, с. 23]. Використання живописних технік допомагає краще розуміти емоційний вплив кольорових композицій на глядача [9, с.78].

Відсутність комплексного підходу до поєднання цифрових технологій із традиційними художніми методами створює розрив у підготовці майбутніх фахівців. Цифрові

інструменти дозволяють досягати високої точності у проєктуванні та візуалізації, але обмежують можливість інтуїтивного пошуку форми та художньої експресії. Живопис і рисунок сприяють розвитку моторики, просторового мислення та відчуття композиції, що є критично важливими для створення гармонійного дизайнерського середовища [2; 9; 13].

Збереження балансу між традиційними та цифровими підходами дозволяє зберегти чуттєвість до форми та художню експресію, що критично важливо для дизайнерів у процесі розробки проєктів [3; 14]. Живопис і рисунок залишаються невід'ємними складовими професійної підготовки дизайнерів. Вони сприяють розвитку просторового мислення, креативності, художньої виразності та візуальної грамотності. У сучасних умовах цифровізації важливо не відмовлятися від традиційних методів навчання, а інтегрувати їх у навчальний процес поряд із новітніми технологіями. Комплексний підхід до освіти, що поєднує класичні художні дисципліни з цифровими інструментами, сприятиме формуванню всебічно розвинених фахівців, здатних створювати якісне, функціональне та естетично довершене дизайнерське середовище.

Аналіз досліджень та публікацій. У наукових працях дослідників, зокрема Г. Беттгера та Л. Жукової, наголошується на ролі живопису у формуванні кольорового сприйняття та композиційного мислення. Автори підкреслюють, що через вивчення кольорової гами, контрастів і відтінків студенти отримують можливість створювати гармонійні дизайнерські рішення, враховуючи як естетичний, так і функціональний аспекти [1; 7; 11]. Важливість цього аспекту підтверджується дослідженнями В. Гончаренка, який зазначає, що правильне використання кольору в дизайні дозволяє досягати психологічного впливу

на споживача, формувати стиль та ідентичність бренду [5, с. 56].

У роботі Н. Петрової зазначається, що живопис сприяє розвитку емоційного сприйняття та здатності передавати настрої через візуальні образи, що є важливим для створення ефективних дизайнерських продуктів [5; 11]. Вона також акцентує увагу на тому, що вміння працювати з кольором та світлом дає можливість дизайнерам створювати глибші та виразніші композиції, які привертають увагу глядача [11, с. 102].

Дослідження І. Карпенка та Ю. Сидоренка вказують на значення рисунку у формуванні просторового сприйняття та оволодінні основами композиції. Через рисунок студенти опановують техніку передачі об'єму, перспективи, пропорцій та світлотіні, що є ключовими для створення реалістичних та стилізованих дизайнерських проєктів [1; 6; 11]. І. Карпенко підкреслює, що розвиток навичок рисунку сприяє аналітичному мисленню та дозволяє майбутнім дизайнерам експериментувати з різними техніками та стилями [6, с. 88].

Ю. Сидоренко наголошує, що систематична практика рисунку покращує спостережливість, розвиває окомір та моторну координацію, що є базою для виконання як ручних, так і цифрових дизайнерських робіт [1; 12]. Важливою складовою є застосування сучасних цифрових технологій у навчанні рисунку, що дозволяє студентам адаптувати свої навички до сучасних тенденцій у дизайні [12, с. 45].

У контексті сучасної цифровізації дослідники С. Брильов, В. Кузьмічова, В. Колесников підкреслюють, що живопис та рисунок залишаються критично важливими для розвитку професійного бачення дизайнера. Автори зазначають, що комплексне вивчення цих дисциплін у поєднанні з цифровими технологіями формує у студентів

цілісне художнє бачення, здатність до гармонійного поєднання кольору, форми та простору та забезпечує конкурентоспроможність на сучасному ринку праці [3; 4, сс. 228-241].

Аналіз наукових джерел свідчить, що живопис і рисунок є основою професійної підготовки дизайнерів. Вони формують базові навички роботи з формою, кольором і простором, необхідні для створення естетично привабливих і функціональних дизайнерських рішень. Поєднання традиційних мистецьких дисциплін із сучасними цифровими інструментами дозволяє підготувати майбутніх дизайнерів до викликів цифрової епохи та забезпечити їх професійну конкурентоспроможність [1; 3; 4; 5; 6; 7; 11].

Метою даної роботи є всебічне дослідження ролі живопису та рисунок як фундаментальної основи навчання дизайнерів освітнього ступеня бакалавра в сучасних умовах. Ці дисципліни формують професійні навички, художнє бачення та творчий потенціал майбутніх фахівців. Рисунок виступає базовою дисципліною, що розвиває аналітичне сприйняття форми, тренує руку та око студента, навчає точно передавати пропорції, перспективу, фактуру та деталі предметного світу. Він сприяє розвитку просторового мислення, зорової пам'яті та навичок роботи з композицією, що є необхідним для створення якісних дизайнерських рішень.

Живопис навчає студентів працювати з кольором, відчувати гармонію, контрасти та взаємодію кольорових площин. Розуміння основ колористики дозволяє створювати збалансовані та естетично виразні композиції, що важливо для будь-якого напрямку дизайну. Практичне опанування живописних технік сприяє формуванню навичок передачі світлотіньового моделювання форми, фактури та атмосфери, підвищуючи виразність

дизайнерських проєктів та ефективність передачі ідей глядачеві. Формування базових навичок у рисунку та живопису забезпечує розвиток композиційного бачення, просторового мислення та візуальної грамотності. Сучасний навчальний процес інтегрує традиційні академічні методики з цифровими технологіями, такими як 3D-моделювання, віртуальна та доповнена реальність, що розширює можливості студентів та підвищує їх професійну підготовку. Рисунок і живопис залишаються ключовими складовими навчання дизайнерів, формуючи здатність створювати гармонійні, естетично привабливі та функціональні дизайнерські рішення, що відповідають сучасним вимогам та викликам професійного середовища.

Результати. Живопис і рисунок є фундаментальними дисциплінами у підготовці дизайнерів освітнього ступеня бакалавра. Вони формують у студентів здатність до художнього мислення, композиційного бачення, розвитку професійних навичок та творчого потенціалу [1; 3; 6]. Ці дисципліни закладають міцну основу для подальшого освоєння сучасних технологій дизайну, сприяючи розумінню принципів візуального мистецтва, формуванню індивідуального стилю та розвитку художньої чутливості.

Живопис як навчальна дисципліна забезпечує базу для оволодіння кольором, світлотінню, фактурою та об'ємно-просторовими рішеннями. Через опанування різних технік студенти набувають навичок роботи з палітрою, розуміння гармонії кольорів, контрасту та їх психологічного впливу на глядача [5; 7]. Живопис розвиває інтуїтивне та аналітичне сприйняття образотворчих композицій, що є необхідним для створення якісних дизайнерських рішень у різних напрямках: графічному, інтер'єрному, промисловому, цифровому та медійному дизайні [5; 11]. За словами В. Кіриченка, знання різних живописних технік допомагає дизайнерам у пошуку нових

творчих ідей, адаптації традиційного мистецтва до сучасних тенденцій дизайну та формуванні власної експресивної мови [7]. В. Гончаренко підкреслює, що живопис сприяє розвитку здатності сприймати глибину, об'єм, світлотіньові переходи, що надзвичайно важливо для створення просторово обґрунтованих дизайнерських рішень та реалістичних візуалізацій [3].

Рисунок як академічна дисципліна є основою формування графічних навичок, пропорційного бачення та передачі форми. Він розвиває спостережливість, аналітичне мислення та здатність передавати об'єктно-просторову інформацію через лінію, штрих і текстуру [1; 3]. Виконання рисунків з натури, створення композицій, експерименти з різними графічними техніками та матеріалами формують основу для розробки дизайнерських рішень і проєктування нових об'єктів [1; 6; 11]. За словами Г. Беттгера, рисунок є базовою дисципліною, яка навчає студентів не лише точності передачі форми, а й здатності до стилізації, абстрагування та трансформації об'єктів у дизайнерському процесі [1]. Це особливо актуально для графічного дизайну, брендингу та медіа-дизайну, де митцєві необхідно швидко створювати виразні та запам'ятовувані образи.

Поєднання живопису та рисунку формує комплексний підхід до підготовки дизайнерів, що сприяє розвитку креативності, образного мислення, аналітичного та просторового сприйняття, а також професійної компетентності [3; 9; 14]. Ці дисципліни дають студентам змогу експериментувати, шукати нові виразні засоби, розвивати індивідуальний стиль та інтегрувати традиційні художні практики у сучасний дизайн [5; 9; 15]. П. Лисенко зазначає, що використання класичних художніх методів у сучасних дизайнерських проєктах сприяє створенню унікальних композиційних рішень та формуванню професійної самобутності майбутніх фахівців [9].

Сучасний освітній процес передбачає інтеграцію традиційних академічних методик із цифровими технологіями, такими як 3D-моделювання, віртуальна та доповнена реальність, цифрова графіка та інтерактивні методи навчання [10; 12; 15]. Це дозволяє студентам адаптувати класичні навички до сучасного професійного середовища, експериментувати з формою, кольором, композиційними структурами та текстами, підвищуючи якість дизайнерських рішень. Д. Шевченко підкреслює, що використання цифрових інструментів у поєднанні з традиційними методиками значно розширює можливості студентів для креативного пошуку, моделювання та візуалізації ідей [15].

Практичні приклади інтеграції живопису та рисунку у сучасні дизайнерські проєкти демонструють, як традиційні художні навички можуть підсилити сучасний дизайн. Наприклад, у графічному дизайні використання академічного рисунку дозволяє створювати унікальні ілюстрації та векторні композиції з правильною перспективою та пропорціями, що підвищує естетичну якість рекламних продуктів. У сфері інтер'єрного та архітектурного дизайну знання колористики та світлотіньових взаємодій із живопису допомагає розробляти атмосферні інтер'єри, де колір та світло впливають на сприйняття простору. У промисловому та продуктовому дизайні навички рисунку дозволяють швидко створювати ескізи та прототипи нових об'єктів, оптимізуючи процес розробки, а живописні техніки сприяють точнішому вибору кольорових рішень і фактур матеріалів. У цифровому дизайні та ігровій індустрії базові навички рисунку та живопису застосовуються для створення концепт-артів, 2D- та 3D-ілюстрацій, що формують загальну візуальну концепцію проєкту та допомагають у подальшій моделювальній роботі [3; 10; 15].

Комплексний підхід до навчання живопису та рисунку формує у студентів всебічні професійні компетентності: здатність створювати гармонійні, естетично виразні та функціональні дизайнерські продукти, розвивати просторове мислення, зорову пам'ять та композиційне бачення [1; 3; 5; 6; 11]. Поєднання традиційних мистецьких дисциплін із сучасними технологіями готує майбутніх дизайнерів до викликів цифрової епохи та забезпечує їхню конкурентоспроможність на ринку праці.

Особливо важливо відзначити, що системне опанування живопису та рисунку допомагає формувати естетичну чутливість, розуміння принципів композиції та колористики, а також здатність до інноваційного та критичного мислення, що є ключовими для професійного розвитку дизайнерів нового покоління [3; 5; 7; 15].

Висновки. Живопис і рисунок відіграють ключову роль у підготовці майбутніх дизайнерів освітнього ступеня «бакалавр», сприяючи формуванню художнього мислення, розвитку аналітичних та творчих навичок у роботі з формою, кольором і просторовими композиціями. Ці дисципліни закладають основу для створення якісних дизайнерських рішень та забезпечують глибше розуміння принципів візуального мистецтва. Володіння традиційними художніми техніками дає студентам змогу усвідомлено підходити до розробки дизайн-концепцій, враховуючи естетичні, функціональні та технологічні аспекти [1; 3; 5].

Рисунок допомагає студентам опанувати закони композиції, перспективи, пропорцій та будову форм, що є необхідним у будь-якому дизайнерському проєкті. Основи графічного зображення та технічного рисунку дозволяють точно передавати ідеї та створювати ескізи, що особливо важливо для графічного, інтер'єрного та промислового дизайну. Живопис, у свою чергу, дає можливість краще розуміти колористику, принципи поєднання відтінків, їхню

гармонію та контрастність, що є важливим для розробки брендovаних матеріалів, веб-дизайну та візуальних комунікацій [5; 7; 11]. Інтеграція традиційних художніх методів із сучасними цифровими технологіями забезпечує всебічну підготовку студентів, підвищує їхню конкурентоспроможність та здатність до інноваційного підходу у дизайні. Використання таких інструментів, як цифровий живопис, 3D-графіка, віртуальна (VR) та доповнена реальність (AR), дозволяє реалізовувати складні концепти, адаптовані до сучасних цифрових платформ [10; 12; 15].

Практичне застосування рисунку та живопису у сучасних дизайнерських проєктах підтверджує їхню ефективність. Наприклад, академічний рисунок використовується для створення точних концепт-артів та прототипів у продуктовому, інтер'єрному та графічному дизайні. Живописні техніки допомагають підбирати колірні палітри, передавати атмосферу та емоційне навантаження, що важливо для веб-дизайну, ілюстрацій, рекламних матеріалів та брендингу [3; 10; 15].

Для вдосконалення освітнього процесу доцільно розширювати практичну підготовку студентів через пленерні заняття, натурні постановки, експерименти з різними матеріалами та техніками, що сприяє розвитку просторового мислення, спостережливості та точності виконання графічних та живописних робіт. Важливо також посилювати міждисциплінарні зв'язки між класичними художніми дисциплінами та цифровими технологіями, впроваджувати комплексні курси з 3D-графіки, цифрового живопису та інтерактивного дизайну, а також залучати студентів до реальних проєктів, конкурсів та стажувань у співпраці з творчими студіями та компаніями [3; 10; 12; 15]. Розширення міжнародного співробітництва з провідними мистецькими та дизайнерськими закладами сприятиме

обміну досвідом, впровадженню сучасних методик викладання та адаптації студентів до світових тенденцій у дизайні. Такий підхід дозволяє підготувати висококваліфікованих фахівців, здатних створювати гармонійні, естетично привабливі та функціональні дизайнерські продукти, ефективно працювати у різних сферах креативної індустрії та впроваджувати інноваційні рішення.

Поєднання традиційних художніх методів із сучасними технологіями робить підготовку дизайнерів більш гнучкою, актуальною та орієнтованою на потреби сучасного суспільства, що відкриває широкі можливості для професійного та кар'єрного розвитку випускників.

Список використаних джерел:

1. Беттгер Г. Основи академічного рисунку. Київ: Арт-Прес, 2019. 256 с.
2. Бойко О. Основи композиції в дизайні. Київ: Видавничий дім, 2019. 256 с.
3. Брильов С., Кузьмічова В., Колесников В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. АРТ-платФОРМА. 2024. Т. 9, № 2. Сс. 228-241.
4. Брильов С., Кузьмічова В., Колесников В. Виклики та проблеми сучасної академічної художньої школи після реформи освіти в українських мистецьких ЗВО. АРТ-платФОРМА. 2024. Т. 9, № 1. Сс. 281-303.
5. Гончаренко В. Дизайн та образотворче мистецтво: навчальний посібник. Львів: Академія, 2021. 312 с.
6. Гончарук О. Дизайн і традиційне мистецтво: синтез образотворчих методів. Одеса: Студія мистецьких технологій, 2021. 275 с.
7. Жукова Л. Теорія кольору та композиції. Харків: Вища школа, 2020. 198 с.

8. Карпенко І. Просторове мислення у художній освіті. Дніпро: Наукова думка, 2018. 223 с.
9. Кіриченко В. Техніки живопису та їх застосування в дизайні. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2020. 312 с.
10. Лисенко П. Вплив традиційних художніх методів на сучасний дизайн. Одеса: Мистецтво, 2022. 176 с.
11. Мельник О. Цифрові технології та художня експресія. Київ: Інститут мистецтв, 2023. 214 с.
12. Петрова Н. Рисунок та живопис у дизайні. Львів: Астропринт, 2019. 265 с.
13. Сидоренко Ю. 3D-моделювання та його взаємозв'язок з традиційним мистецтвом. Харків: Графіка, 2021. 189 с.
14. Федорова Т. Образотворче мистецтво та дизайн: методи навчання. Дніпро: Видавництво Дніпровського національного університету, 2017. 233 с.
15. Шевченко Д. Інтеграція цифрових технологій у мистецьку освіту. Одеса: Наукова книга, 2022. 249 с.

Nataliia A. ZHURAVLIOVA,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: nataliia.zhuravlova@naoma.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-2685-0826

Leonid I. SOTNYK,
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative
Applied Arts and Design,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: leonidsotnik213@gmail.com,
ORCID: 0009-0007-0059-8670

**DRAWING AND PAINTING IN MODERN
CONDITIONS AS THE FOUNDATION OF THE
“BACHELOR” DEGREE IN GRAPHIC DESIGN**

Abstract. The article examines the role of painting and drawing as fundamental disciplines in the education of bachelor’s degree designers. It emphasizes the importance of visual arts in shaping professional competencies essential for effective design practice. Special attention is given to drawing as a tool for developing spatial thinking, analytical perception of forms, proportions, and structures of objects. Mastery of academic drawing is highlighted as a key factor in understanding and reproducing the constructive basis of objects, which is crucial in the design process. Painting is analyzed as a means of forming compositional vision, understanding color harmony, and the interaction of light and shadow. In the modern educational process, the emphasis is shifting to the integration of classical artistic skills with digital technologies, which allows students to adapt traditional techniques to new conditions and professional requirements. The use of digital painting, 3D graphics, virtual and augmented reality contributes to the

development of innovative thinking and expands the possibilities of creative realization. Knowledge of color theory and principles of chromatic solutions enables future professionals to create aesthetically coherent and expressive images. The study underlines the significance of artistic training in the development of professional intuition, artistic taste, and creativity, all of which are vital for the creation of innovative design solutions. Particular attention is paid to the interrelation between traditional artistic practices and modern digital technologies. The integration of classical methods of painting and drawing with the capabilities of digital tools is shown to expand designers' creative potential and enhance their competitiveness in the contemporary professional environment. The conclusion stresses the necessity of preserving the fundamental role of painting and drawing in bachelor's design education curricula.

Key words: painting, drawing, design education, spatial thinking, color theory, composition, artistic training, creative potential.

References:

1. Bettger, H. (2019). *Osnovy akademichnoho rysunku* [Fundamentals of academic drawing]. Kyiv: Art-Press [in Ukrainian].
2. Boiko, O. (2019). *Osnovy kompozytsii v dyzaini* [Fundamentals of composition in design]. Kyiv: Vydavnychiy dim [in Ukrainian].
3. Brylov, S., Kuzmichova, V., & Kolesnykov, V. (2024). *Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain v epokhu didzhitalizatsii: trendy, vyklyky* [Visual arts and design in the era of digitalization: trends and challenges]. *ART-platforma*. 9(2), 228-241 [in Ukrainian]
4. Brylov, S., Kuzmichova, V., & Kolesnykov, V. (2024). *Vyklyky ta problemy suchasnoi akademichnoi khudozhnoi*

shkoly pislia reformy osvity v ukrainskykh mystetskykh ZVO [Challenges and problems of the modern academic art school after the education reform in Ukrainian art universities]. ART-platforma. 9(1), 281-303. [in Ukrainian]

5. Honcharenko, V. (2021). Dyzzain ta obrazotvorche mystetstvo: navchalnyi posibnyk [Design and visual arts: textbook]. Lviv: Akademiya [in Ukrainian].

6. Honcharuk, O. (2021). Dyzzain i tradytsiine mystetstvo: syntez obrazotvorchykh metodiv [Design and traditional art: synthesis of visual methods]. Odesa: Studiia mystetskykh tekhnolohii [in Ukrainian].

7. Zhukova, L. (2020). Teoriia koloru ta kompozytsii [Color theory and composition]. Kharkiv: Vyscha shkola [in Ukrainian].

8. Karpenko, I. (2018). Prostorove myslennia u khudozhnij osviti [Spatial thinking in art education]. Dnipro: Naukova dumka [in Ukrainian].

9. Kirichenko, V. (2020). Tekhnyky zhyvopysu ta yikh zastosuvannia v dyzzaini [Painting techniques and their application in design]. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniki [in Ukrainian].

10. Lysenko, P. (2022). Vplyv tradytsiinykh khudozhnykh metodiv na suchasnyi dyzzain [Impact of traditional art methods on modern design]. Odesa: Mystetstvo [in Ukrainian].

11. Melnyk, O. (2023). Tsyfrovi tekhnolohii ta khudozhnia ekspresiiia [Digital technologies and artistic expression]. Kyiv: Instytut mystetstv [in Ukrainian].

12. Petrova, N. (2019). Rysunok ta zhyvopys u dyzzaini [Drawing and painting in design]. Lviv: Astroprint [in Ukrainian].

13. Sydorenko, Y. (2021). 3D-modeliuvannia ta ioho vzaïmozv'язok z tradytsiynym mystetstvom [3D modeling and its relation to traditional art]. Kharkiv: Hrafika [in Ukrainian].

14. Fedorova, T. (2017). *Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain: metody navchannia* [Visual arts and design: teaching methods]. Dnipro: Vydavnytstvo Dniprovskoho natsionalnoho universytetu [in Ukrainian].
15. Shevchenko, D. (2022). *Intehratsiia tsyfrovyykh tekhnolohii u mystetsku osvitu* [Integration of digital technologies in art education]. Odesa: Naukova knyha [in Ukrainian].

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.314-333>

УДК 165.75:1(092)

Galyna P. POGREBNIAK,

DSc in Arts, Professor,

National Academy of

Management of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8846-4939

Valeriy B. MATUSHENKO,

PhD in Cultural Studies, Associate Professor,

National Academy of Culture and Arts Management

Kyiv, Ukraine

e-mail: matushenko-valeriy@ukr.net,

ORCID: 0000 – 0003-0581-7813

Vladyslava O. HRANOVSKA,

State Art Lyceum named after T. G. Shevchenko,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: vladlenuch97@gmail.com,

ORCID: 0009-0001-4982-5017

**BIOGRAPHICAL COMPONENT OF AUTHOR'S
CREATIVITY**

Abstract. The purpose of the article is to analyze the work of prominent directors-authors (O. Dovzhenko, Yu. Illenko, K. Muratova, F. Fellini, M. Forman), to determine the features of the biographical component and to substantiate the appropriateness of using the biographical method to study the ethical and aesthetic potentials of an artist's self-analysis in

the context of his self-realization as a subject of creative activity. The article examines the work of world-famous film directors through the prism of biographicalism, in particular, through the plot-event connection between the biography of artists and the heroes of their screen productions. The cross-artistic mutual influence of the author in literature and screen arts is revealed in: the construction of the narrative; its plot-plot construction; special manifestations of the artistic form; depicted authentic hypostases. The researcher identified and correlated the common and distinctive biographical features of the director-author as a real figure with the created image of a cinematic character. The idea is articulated that in the study of biographicalism in the work of the author-director, it is necessary to take into account the creation of artistic images in individual and personal creativity by members of the film crew (cameraman, artist, composer, which can also be considered as originally authorial. It is substantiated that the reflection of the biographical component of the author's figure in screen works depends on the specifics of his worldview, the ability to originally see and reproduce the picture and image of the world, the originality of his psycho-emotional sphere. The novelty of the study lies in the fact that for the first time the expediency of using the biographical dimension and the potential of the artist's self-analysis in the process of personal self-realization in the author's cinematography is substantiated. It is proven that biographicalism in a screen work is based on the peculiarities of the self-educated author-director, who demonstrates a unique ability to predict the course of events in his personal life. It is found that biographicalism in a screen work can manifest itself through the reproduction of the artist's own facts from his life; can be presented through a random identical coincidence with the heroes who are endowed with some portrait resemblance to the director-author; can be demonstrated through the improvisational potential of the author-director, which are based

on life observations or fantasies, dreams, and visions of the artist; can be depicted through direct or indirect associations with the author's life, which deepen on the screen plane, their reproduction becomes more believable; can be manifested through a special attitude towards the characters on whom the filmmaker projects his thoughts, emotions, and feelings.

Key words: culture, creative personality, biography, director-author, cinema, theater, national identification, artist, painting, color.

Introduction. In the context of studying the features of authorship in artistic creativity, and in particular in screen work, as well as in the system “author – work – recipient”, there is a need to analyze the phenomenon of biographicalism. This allows us to understand the events and actions of the author and characters from the perspective of time as one of the important components of the author’s creativity and auteur cinema, in particular. Today we need to talk about the fact that the director must learn to project a person’s memory on stage and screen. It is in this context that it is worth talking (as the Italian director Michelangelo Antonioni was convinced) about autobiography as “the opportunity to tell in color one’s own life – through color vision, first of all, and not with the help of words” [4, p. 16].

Modern humanities demonstrates a steady interest in the problem of biographicalism in the work of prominent personalities, in particular, playwrights, directors, artists, musicians, actors, etc. Researchers of the phenomenon of biographicalism in the artistic sphere are guided by the study of various well-known and little-known facts, chronicle-documentary sources and strive to immerse themselves in both the peculiarities of biographies and the inner world of certain famous personalities. Of particular interest, in our opinion, is the study of the phenomenon of biographicalism in the work of

directors-authors, whose talent was revealed at the intersection of screen, stage, musical and fine arts.

Analysis of recent research and publications. In dictionary literature and scientific articles, monographs, researchers present different definitions of biographism and autobiography (from the Greek *autos* – self, *bios* – life, *grapho* – I write). T. Kohan points out that “the concept of “autobiography” captures a certain literary genre, the task of which is to describe one’s own life and reveal the process of forming a person’s inner world on the basis of external events and circumstances.” The researcher adds that “autobiography allows us to systematize the main stages of a person’s life and highlight the most important and most significant of them” [10, p. 212]. O. Ilyina notes that autobiographical nature in literary texts can manifest itself in different ways: there may be a coincidence of the characters of the character and real people; they may have common features of appearance; presentation of a certain situation from the life of the author or his relatives [8, p.113]. In the literary dictionary-reference, the concept of “biographism” is defined as a complex of literary concepts that relate to the life path of the writer and his work, including biography (biography), autobiography (biography belonging to the author himself), biobibliography (combination of biography with bibliography of the artist's works) [2, p.26].

We find it useful that the Polish edition “*Slownik literatury polskiej XX wieku*” [6, p. 52] represents and reveals the essence of memoirs, autobiographies, recollections, and diaries as the main genre varieties of autobiographical forms. In the monograph “*Writers as Researchers: the Potential of Theoretical Ideas*,” O. Onishchenko explores the problem of biographicalism in the humanitarian space of Europe and points to its rather long history, which “originates from ancient philosophy and, in particular, from the famous treatise of Diogenes “*On the Life, Teachings, and Sayings of Eminent*

Philosophers” and “Parallel Lives” by Plutarch.” The researcher is convinced that the next stage in solving the problem is identified with the Renaissance and, above all, with the famous work of Zh. Vasari “Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects”. The author notes that in the 18th century, explorations in the field of biographical issues were carried out by J. Boswell (“Life of Samuel Johnson”), and at the beginning of the 19th century, Emerson and Carlyle developed the concept of “universal biographicalism”. In addition, O. Onishchenko focuses on the fact that in the middle of the 19th century, the definition of “biographical method” associated with the scientific heritage of Ch. Sainte-Beuve entered theoretical use [12, pp. 77-78].

It is worth adding that interest in the problem of biographism in creativity was also shown by R. Barthes, A. Maurois, I. Ten, M. Foucault. Researcher V. Menzhulin in the article “Structuralism, “the death of the author” and biographism” says that “the idea of the “death of the author” was closely linked to Barthes’ proposal to reject the hero of biography in favor of the “biographeme”, that is, a random set of biographical fragments” [11, p. 13]. The researcher articulates the idea that “Barthes’s invention of the neologism biographeme was not necessary, since in the 18th century. in England and France there already existed a biographical subgenre, which involved an unsystematic collection of the most diverse anecdotes from the life of a particular individual and had a special name – biographiana. Nevertheless, supported by such a clear slogan as “the death of the author” and such an influential ally as Foucault, such a guideline acquired a new (and in the case of biographies of philosophers – almost destructive) force” [11, p. 13].

We have analyzed the body of research devoted to biographicalism in literature and art and have found out the insufficiency of studying this problem in the field of screen arts.

We will try to present our own considerations regarding the signs of biographicalism in the author's director's work.

Results. Entering the cinematic plane and considering the director-author as a subject of knowledge of the world and a narrator, as a creator of the screen text, as a subject of creativity capable of self-analysis, as well as assessing the appropriate nature of the viewer's perception of the film text (film), we can identify signs of biographicalism in the work of one of the founders of the Ukrainian model of auteur cinema, Oleksandr Dovzhenko. In our opinion, in the author's work there are always leitmotifs, with the help of which the artist tries to establish the unity of the creative biography, to make the presence of the whole in each individual work tangible.

Our reflections are complemented by the artist's well-known autobiographical literature, full of deep philosophical reflections on the fate of the people and Ukraine ("Autobiography", "Diary Entries", "Enchanted Desna"). In this context, it is worth paying attention to the fact that, in essence, the diary implies a deep interest in the spiritual world of a person, a certain degree of its openness, an orientation to the author's personal life experience, and autobiographical nature. In our opinion, for the author of the diary, it is the personal "I", his state of mind that become the subject of self-observation and introspection. We emphasize that due to autobiography, diaries are distinguished by an increased degree of authorial reflection, although they can also receive an additional charge from the author, his creative energy, and seem to attract elements of fiction. At the same time, we consider it appropriate to cite the opinion of V. Skurativsky, who believes that the diary of O. Dovzhenko, "an oral epic of monologues, replicas < ...> amazes with its fierce, to the last polemical degree! – rejection of the world that fell to him" [13, p. 163]. S. Trymbach in his monograph "The Diary of Oleksandr Dovzhenko: Crises of Identification" pointed out that diary entries turned "for

Dovzhenko into a form of daily work with the word. It was the diary that became for Dovzhenko – in times of upheaval and disgrace on the part of state officials and many representatives of the Soviet intelligentsia – the main “filming platform”. It was here that his most intimate mental images and mental acts were “filmed”, “photographed” and affirmed” [14, pp. 245-246].

If we turn to the film “Arsenal”, we can confirm the well-known fact of the master’s reliable and thorough depiction of the tragic events that took place in his personal life. After all, “the film recreated the uprising against the Central Council, which O. Dovzhenko himself defended in 1917-1918. This concession, as can be seen from the entries in his “Autobiography”, caused him “great pain”. However, O. Dovzhenko showed with eloquent expressionistic means the beauty and strength of the Ukrainian person, who stands undyingly in the midst of death itself.

In the film “Arsenal”, the viewer will not yet feel the tragedy of fate and the painful dissatisfaction with the realities of life in which the artist was forced to find himself (as in the film “Michurin”), but the depth of personal experiences, visualized by the master in the artistic and figurative structure of the film work, gives grounds to state the presence of confessional elements in the author's screen work of O. Dovzhenko. Such a phenomenon in artistic work, without a doubt, has a direct connection with the personal life of the author-director, his spiritual state in “his extremely pessimistic perspective” [13, p. 163]. We can assume that every film is to some extent a confession, since the director invests himself, his thoughts, feelings, preferences in it. At the same time, a film that the director created dispassionately, abstractly, cannot be confessional. For example, Kira Muratova did not avoid the sincere selfish desire for a specific confession in her films. The director distanced herself as much as possible and observed all her characters. She looked at her characters from the same

distance and forced the viewer to make their own choice. K. Muratova deliberately distracted the audience from sympathy. In her early films, the heroines try to find themselves, to self-identify in a hostile world, and therefore ask themselves and their surroundings numerous rhetorical questions. In the films of the 1980s–1990s and later, the characters represent the features of the author and at the same time carefully hide them.

We will allow ourselves to combine thoughts about the work of O. Dovzhenko with the reflections of filmmakers of the second half of the 20th and early 21st centuries. We should note that the confessional beginning of creativity can also be found in the films of Yuriy Illenko, one of the most consistent representatives of the Ukrainian model of auteur cinema. The specificity of auteur cinema allows the author-director to explore reality and reflect it in an atypical (and sometimes shocking) way. He expresses his personality and can be in a different coordinate system, different from the public, that is, outside the frame. However, let us note that the presence of the author-director is always palpable in the film he creates, because the distinctive feature of artistic creativity is associated with the author's personality - subjectivity.

To a certain extent, the film “To Dream and Live” is autobiographical in the filmography of Y. Illenko. In the 1970s, the artist was gripped by a spiritual and creative crisis, and the film director tried to overcome this state by choosing it as the theme of his film. The film was conceived by the director as a confession to his viewer. Unfortunately, this film was not properly appreciated by either critics or the public. Developing considerations regarding biographicalism and introspection in the author's filmography, we will cite the opinion of O. Onishchenko, who sees the difference between the above concepts, which consists in “commenting on the facts of one's life by a person himself, which, obviously, is extremely complex from both a mental and moral standpoint, and therefore,

introspection is the privilege of exceptional individuals” [12, p. 170].

It should be noted that knowledge of some biographical details of the director really helps to understand the capricious intricacies of the plot, but does not allow its full-fledged existence into reality. In the film “To Dream and Live” Y. Ilenko presented a subjective image of reality, which was based on certain complex psychological complexes, sometimes quite prosaic problems. At the same time, “the creative portrait of the author is completed by the individual biography, social, political, and cultural life of the country” [5, p. 243]. It should be noted that Y. Ilenko, as a cinematic author, usually did not show direct interest in individual human psychology, since his creative searches were always focused on recreating a close tandem of history and a person who could act as either a victim or a maker of history.

Some film critics called Y. Ilenko’s film “Prayer for Hetman Mazepa” a self-portrait of the filmmaker, because one of the leitmotifs is a kind of symbol of humiliation, because the naked hetman rides a horse, but does not become a victim.

The artist’s creative life was indeed full of humiliations. His films “The Well for the Thirsty” and “Evening on Ivan Kupala” were banned from screening and put on the infamous “shelf”.

The director was also humiliated by his exclusion from the profession and the filmmaking process in general in the 1990s.

We call the film “Prayer for Hetman Mazepa” (with a certain risk) a self-portrait of the director. We suggest listening to the following critical opinion: “Can this film be considered a self-portrait? To some extent yes, if you know nothing about Mazepa or know about him from a school textbook from Soviet times and the poem “Poltava”. Ukraine managed to turn to this figure in the cinema only in the tenth year of independence. The

very fact of turning to Mazepa, who was anathema on Peter's orders, is already an act," writes L. Bryukhovetska in the monograph "The Cinematic World of Yuri Ilyenko" [3, p. 50].

Biographicalism in the film work of an artist can manifest itself not only in the coverage of certain facts of his own life. It can be a conditional "presence" of the author-narrator or a special attitude towards the characters. Miloš Forman – a Czech and American director – mentioned in his book "Turnaround" that, by filming a scene in a film that resonates with his own life, the artist always has a chance to make it more believable, to make it sound deeper.

The master pointed out that he never made purely autobiographical films, but in all his pictures there are "many direct and indirect associations with various dark events" of his life. The director says that in the film "Valmont" "there is a scene in which the hero tries to impress the woman he is courting and jumps into the lake". He pretends to drown, but it does not work, and the woman leaves. The hero returns to his room, all wet, ridiculous, covered in duckweed, and encounters another woman, probably the most important in his life. This episode should be seen as a distant echo of the future artist's unsuccessful courtship of "Martha F" [7, p. 116].

Elements of biographicalism can also be found in the work of the master of the Italian model of auteur cinema, Federico Fellini, who always takes the risky step of identifying himself with the character and watches how the hero he created comes to life. The filmmaker does not lose interest in him, even when the fictional character makes him suffer and torment [9, p. 56]. The author-creator helps us to understand the author-person. It should be noted that most of the plots, themes, and motifs of Federico Fellini's films are invariably autobiographical. Let us point out that even any alleged improvisation during the development of the script or while working on the set is actually the fruit of the director's life

observations, which “wait for their turn in the depths of his memory” [9, p. 36]. For example, in the film “Variety Lights”, facts from the master’s life turned into memories and were carefully incorporated into the cinematic narrative. The film “The White Sheikh” was entirely based on a kind of life experience of F. Fellini. The director knew quite well the “ghostly world where comics were created” [9 p. 66]. The future director spent some time in this artistic world, drawing caricatures, working as an artist in newspapers and magazines, and which indirectly resembled cinematic or circus scenes.

The master builds the narrative of the next film, “Mother's Sons,” again on the material of his own memories. He relies on his own autobiography. Let us recall that the early period of F. Fellini's life took place among young, well-off idlers, who found themselves in the center of the author's narrative. In both of these films, the director records the first adventurous events of his life, carefully extracted from memory, which at the time of filming the films acquired the status of memories. Gradually, F. Fellini gains the strength of an author-director, gains self-confidence, realizes the possibility of moving from the facts of autobiography to the artistic embodiment of his memories, and then his feelings. He resorts to the means of artistic expression that are close to him, that he knows and loves well. It is obvious that the director actively populates his films with characters from his childhood, adolescence, and youth. This gives the director-author the opportunity to maximally reveal the hidden depths of his personality through the main characters, such as, for example, the petty thief Augusto in the film “The Fraud”, who, for the sake of profit, turned the daily deception of the poor into simple thoughtless everyday life.

The film “The Road” also became another step for the master in revealing his real or fictional biography, immersed in the atmosphere of the 1940s. Let us point out that the names of

the main characters (Gelsomina and Zampano) seem to be deliberately borrowed from popular humorous publications at that time. The director deliberately introduces the motif of black and white stripes on Gelsomina's clown costume. This is a memory or an unfulfilled dream of young Federico's escape with a traveling circus and the care of a large zebra. The author-director uses his favorite characters to carefully reveal "that personal inner connection with the outside world that he tried to establish, first by telling and then by confessing" [9, p. 55]. The film "The Road" clearly shows the director's sincere efforts to accumulate and expand his ideological baggage in this way, which allows him to achieve harmony between "inner autobiography and symbols" in the next film "Nights of Cabiria" [9, p. 56].

F. Fellini's film "La Dolce Vita" does not seem to have any direct allusions to the biography of the artist, whom Bernard Enrico called in his work "Fellini-Pasolini Le ragioni del cuore" an indisputable "author", not a "director", whose entire work is subordinated to the style of the master and no one else – neither the cameraman, nor the actors, nor the screenwriters [1, p. 74]. Thus, biographicalism can be present in the work latently, that is, expressed implicitly, sometimes even the author himself stubbornly does not recognize the autobiographical nature of his work. In one of his interviews, Marcello Mastroianni admitted that in the film "La Dolce Vita" he really depicted F. Fellini, however, the director himself made the actor believe that he was exactly like that and it seemed to the actor that he was acting according to his own convictions.

It should be noted that some other films by F. Fellini also contain interesting facts from his biography. For example, in the documentary film "The Director's Diary", the author, in his characteristic "multi-layered" narrative style, revealed the secrets of the creative laboratory – from the formation of the director's idea to its complex, step-by-step implementation. In

his narrative, F. Fellini touched on memories of the already created screen product (“Nights of Cabiria”), and also spoke about the future film, which is only emerging at the level of reflections on the idea (“Satyricon”). In the film “Fellini’s Rome”, the director presents his own memories, reader and viewer impressions, experiences and fantasies. The author-director himself appears in the image of a somewhat confused provincial youth and tries to visualize in a kaleidoscopic way (resorting to deliberate documentary) how Rome influenced the formation of the refined worldview of the future film master. In the film “The Interview”, the filmmaker supposedly answers tricky questions from Japanese journalists. In this film, Fellini gathered his favorite actors (and above all Marcello Mastroianni), assigned them to play the roles of themselves and in this way filmed his biography, including quotes from his own film works.

Polish researcher I. Czerminska believes that biographicalism can be expressed in a work through “the gaze of a witness who personally participated in the events, as well as an introspective gaze that reaches into the depths of a lonely soul” [6, p. 19]. Moreover, according to M. Antonioni, the decisive moment in filmmaking comes when the director-author “turns to what surrounds him for a hint, so that the film becomes more spontaneous, personal and even autobiographical in the broadest sense of the term” [4, p. 108].

In F. Fellini's film “La Dolce Vita” it is obvious that “the remarkable and ironic film became a symbol of wise denial, because it expressed the confusion of the creator-artist in his overloaded, oversaturated world, where there is everything except <...> ideas. After all, the distinct taste of the bitterness of the sweet life is spread throughout the artistic space of the picture not from the position of the author-judge, but from the point of view of the author-participant” [9, p. 66].

The proximity and focus of the thoughts, actions, and feelings of the hero of the film “Eight and a Half” Guido Anselmi (who acts as a kind of alter ego of F. Fellini) to the views of the author of the work himself is obvious. After all, the director actually makes himself the hero of the film. He builds a narrative-confession similar to a black-and-white entry in a personal diary, open to all fans.

It is interesting that, for example, Jean-Luc Godard never makes films about creative impotence in the spirit of “Eight and a Half.” The artist needs only a photograph seen in a magazine, a fragment of a phrase read somewhere, someone else’s film frame, a musical melody, or a sociological survey to construct a complex cinematic construction of his authorial works.

The novelty of the study lies in the fact that the identification of biographicalism in the author's films (which is openly shown in the artistic-figurative structure or hidden in the plot) was carried out based on the memoirs of the authors-directors. The researcher first traced the memoirs of filmmakers, which contain deep introspection, memories, confessional motives, deep experiences, reflections in understanding and awareness of one's own life, phenomena of reality, important problems of existence, and showed their relationship with films.

Conclusions. The article analyzes the elements of biographicalism in the author's screen work: O. Dovzhenko, Yu. Illenko, K. Muratova, F. Fellini, M. Forman. In outlining the elements of biographicalism in the films of the authors' directors, a plot-event connection between the biography of the artists and the characters is revealed; situations and motifs are shown, the repetition of which is evidence of a direct or indirect connection with the director or the circumstances of his life; the reflection of the aesthetic and moral-ethical features of the artist in the visual characteristics of the characters and his personal traits (physical, psychological, ethical, spiritual) in the characters of the screen characters is substantiated; a direct or symbolic

connection with the personality (life) of the author is revealed, which takes the form of an artistic and semantic regularity; the prognostic function of biographicalism in auteur cinematography has been clarified, which involves the author projecting his thoughts, feelings, and experiences onto events in films and their characters.

In further scientific research, the author aims to expand the circle of directors in whose work elements of biographicalism are clearly evident. In addition, in the future, it is planned to formulate the concept of the phenomenon of biographicalism in auteur cinema, as a systematization by the director-author of the most important stages of his life based on external circumstances and the disclosure of the process of forming his own inner world, transferred to the heroes of the cinematic work.

References:

1. Bernard, E. (2022). Fellini-Pasolini Le ragioni del cuore [Fellini-Pazolini Causes of the Heart]. Available at: <https://surl.li/lkmfdq> [in Italian].
2. Biohrafizm. (2007). [Biographism]. Literary dictionary-reference book. Kyiv: Akademia [in Ukrainian].
3. Bryukhovetska, L. (2006). Kinosvit Yurii Illienka [Cinema World of Yuri Illenko], Kyiv: Zadruha [in Ukrainian].
4. Chatman, S. (2004). Michelangelo Antonioni: The Investigation. Taschen [in English].
5. Chmil, G. (2003). Avtorske kino Kiry Muratovoi [Author's cinema of Kira Muratova]. Art history of Ukraine: collection of articles. Kyiv: SPD Kravchuk V. K., 3 [in Ukrainian].
6. Czerminska, M. (1992). Autobiograficzne formy [Autobiographical forms]. Dictionary of Polish Literature of the 20th Century. Wroclaw-Warscawa-Krakow [in Polish].

7. Forman, M. (1994). Turnaround: a memoir. New York: Villard Books [in English].
8. Ilyina, O. V. (2023). Avtobiohrafizm yak osoblyvist idiostyliu Yu. M. Mushketyka [Autobiography as a feature of the idiosyle of Yu. M. Mushketyk]. Nova filolohiia. 9 [in Ukrainian].
9. Kezich, Tullio. (2006). Federico Fellini. New York: Faber and Faber [in English].
10. Kokhan, T. (2017). Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru XX stolittia [Cinema in the Context of the Cultural Space of the 20th Century]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAMU [in Ukrainian].
11. Menzhulin, V. (2010). Strukturalizm, “smert avtora” i biohrafizm [Structuralism, “the death of the author” and biographicalism]. Magisterium. Historical and philosophical studies. 39 [in Ukrainian].
12. Onishchenko, O. (2011). Pysmennyky yak doslidnyky: potentsial teoretychnykh idei (O. Uald, T. Mann, A. Frans, I. Franko, S. Tsveih) [Writers as Researchers: The Potential of Theoretical Ideas (O. Wild, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig)]. In-t kulturolohii NAMU [in Ukrainian].
13. Skurativskyi, V. (2017). Z kinoznavchoho zapysnyka: Statti v zhurnali «Kino-Teatr» [From a film scholar's notebook: Articles in the magazine “Kino-Teatr”]. Cinematographic studios. 8. Kyiv: “Kino-Teatr”; “ART BOOK” [in Ukrainian].
14. Trymbach, S. (2013). Shchodennyk Oleksandra Dovzhenka: kryzy identyfikatsii [Diary of Oleksandr Dovzhenko: crises of identification]. Archives of Ukraine. 1 [in Ukrainian].

Галина Петрівна ПОГРЕБНЯК,
доктор мистецтвознавства, професор
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8846-4939

Валерій Борисович МАТУШЕНКО,
кандидат культурології, доцент,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв
Київ, Україна,
e-mail: matushenko-valeriy@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-0581-7813

Владислава Олександрівна ГРАНОВСЬКА,
Державний художній ліцей імені Т. Г. Шевченка,
Київ, Україна,
e-mail: vladlenuch97@gmail.com,
ORCID: 0009-0001-4982-5017

БІОГРАФІЧНА СКЛАДОВА АВТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Анотація. Мета статті – проаналізувати творчість визначних режисерів-авторів (О. Довженка, Ю. Ілленка, К. Муратової, Ф. Фелліні, М. Формана), визначити особливості біографічної компоненти та обґрунтувати доречність застосування біографічного методу вивчення етико-естетичних потенцій самоаналізу художника в контексті його самореалізації як суб'єкта творчої діяльності. У статті розглянуто творчість всесвітньо відомих кінорежисерів крізь призму біографізму, зокрема,

через сюжетно-подієвий зв'язок між біографією художників і героями їх екранних постановок. Крос-мистецький взаємовплив автора в літературі та екранних мистецтвах виявлено у: побудові наративу; його сюжетно-фабульної конструкції; особливих виявах художньої форми; змальованих автентичних іпостасях. Дослідник виокремив та співставив спільні й відмінні біографічні риси режисера-автора як реальної постаті із створеним образом кінематографічного персонажа. Артикульовано думку про те, що в дослідженні біографізму в творчості автора-режисера необхідно брати до уваги створення художніх образів в індивідуально-особистісній творчості членами знімального колективу (оператор, художник, композитор, що також може розглядатись як оригінально авторська. Обґрунтовано, що відображення біографічної компоненти постаті автора в екранних творах залежить від специфіки його світогляду, здатності оригінально бачити і відтворювати картину і образ світу, самотності його психоемоційної сфери. Новизна дослідження полягає в тому, що вперше обґрунтовано доцільність використання біографічного виміру та потенціалу самоаналізу митця у процесі особистісної самореалізації в авторському кінематографі. Доведено, що біографізм в екранному творі ґрунтується на особливостях самовиховання автора-режисера, який виявляє унікальну здатність прогнозувати подієвий ряд свого особистого життя. З'ясовано, що біографізм в екранному творі може проявлятися через відтворення власних фактів з життя художника; може презентуватися через випадковий ідентичний збіг з героями, які наділені деякою портретною схожістю з режисером-автором; може демонструватись через імпровізаційні потенції автора-режисера, які базуються на життєвих спостереженнях або фантазіях, мріях, сновидіннях художника; може зображуватись через прями

чи непрямі асоціації із життям автора, які в екранній площині поглиблюються, їх відтворення стає більш правдоподібним; може виявлятися через особливе ставлення до персонажів, на яких кіноавтор проєктує розмисли, емоції, почуття.

Ключові слова: культура, творча особистість, біографія, режисер-автор, кінематограф, театр, національна ідентифікація, художник, живопис, колір.

Список використаних джерел:

1. Bernard Enrico. Fellini-Pasolini Le ragioni del cuore. 2022. URL: <https://surl.li/lkmfdq>.
2. Біографізм. Літературознавчий словник-довідник, Київ: Академія, 2007. 751с.
3. Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка. Київ: Задруга, 2006. 288 с.
4. Chatman Seymour. Michelangelo Antonioni: The Investigation. Taschen, 2004. 192р.
5. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової. Мистецтвознавство України. 2003. Вип. 3. Сс. 341-349.
6. Czerminska M. Autobiograficzne formy. Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1992. Ss. 49-54.
7. Forman Miloš. Turnaround: a memoir. New York: Villard Books, 1994. 295 p.
8. Ільїна О. Автобіографізм як особливість ідіостилю Ю. М. Мушкетика. Нова філологія. 2023. № 89. Сс.111-116.
9. Kezich Tullio. Federico Fellini. New York. Faber and Faber. 2006. 376р.
10. Кохан Т. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. Київ: Інститут культурології НАМУ, 2017. 304 с.

11. Менжулін В. Структуралізм, «смерть автора» і біографізм. Магістеріум. Історико-філософські студії. 2010. №39. Сс.12-19.
12. Оніщенко О. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уальд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). Київ: Ін-т культурології НАМУ, 2011. 272 с.
13. Скуратівський В. З кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр». Кінематографічні студії. Вип. 8. Київ: «Кіно-Театр»; «АРТ КНИГА», 2017. 184 с.
14. Тримбач С. Щоденник Олександра Довженка: кризи ідентифікації. Архіви України. 2013. № 1. Сс. 239-246.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.334-346>

УДК: 792/796.4

Денис Ігорович ШАРИКОВ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: d.sharikov@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-3757-5559

**ЦИРКОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ПІДГОТОВКИ
ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ:
КОМАНДНА РОБОТА – ВИКОНАВЕЦЬ – МАЙСТЕР-
ТРЮКОГРАФ, ХОРЕОГРАФ-РЕЖИСЕР**

Анотація. У статті проведено аналіз творчого процесу командної роботи з постановки циркового номера або шоу-програми. Проблема, яка аналізується, – це процес підготовки творчого проєкту (циркового продукту), який практично не досліджувався в сучасній арт-критиці з циркового мистецтва. Сам творчий процес – початок, розвиток та завершення командної роботи виконавця чи виконавців, майстра-трюкографа та балетмейстера-режисера – залишається без уваги сучасних дослідників циркового мистецтва, що не є об’єктивним і потребує вивчення. Мета статті – визначити суб’єктів командної роботи зі створення циркового продукту: номер, шоу-програма, визначити їх конкретні функції окремо і в команді, встановити етапи створення циркового номера або шоу-програми. Уточнимо важливі етапи командної роботи для створення циркового продукту, а саме номера чи шоу-програми. Перший етап – загальна фізична підготовка для артиста цирку та оволодіння професійними компетенціями

з акробатики, гімнастики, еквілібристики, жонглювання, пантоміми, танцю, акторської майстерності. Другий етап – злагоджена та системна робота командного складу: майстри курсу зі спеціалізації циркового жанру – акробатики, повітряної гімнастики, еквілібристики, жонглювання, ілюзії та маніпуляції, пантоміми, клоунати спільно з викладачем танцю чи пластики. Третій етап – чітке тематичне та трюкове завдання для підготовки професійного артиста цирку. Дається конкретне визначення завдань та практичних завдань, які ставить майстер курсу циркового номеру за жанром, відповідно до фізичних, естетичних, музичних, пластичних, координаційних та креативних даних виконавця майбутнього артиста цирку, постановка чітких і конкретних завдань хореографу, який працюватиме над пластикою та відпрацюванням танцювальних елементів; визначення та створення конкретного реквізиту для виконавця циркового номера за жанром відповідно до його фізичних, естетичних, пластичних, координаційних і креативних даних і можливостей. Четвертий етап – визначення майстром-трюкографом та хореографом художнього оформлення, костюму, реквізиту, висвітлення циркового номеру та новітніх технічних можливостей сьогодні. Репетиційний період має конкретні рівні складності трюкової частини, вивчення яких відбувається у певні терміни (протягом конкретної кількості років). Під час репетиційного періоду відбувається відпрацювання трюків, з'єднання трюків у комбінації, відпрацювання комбінацій з трюками окремо та спільно з танцювальними елементами та пластикою. Художній образ відпрацьовується відповідно до його тематики та ідеї циркового творчого проєкту (продукту) в конкретному жанрі: акробатиці, повітряній гімнастиці, еквілібристиці, жонглюванні, ілюзії та маніпуляції, пантомімі, клоунаті. П'ятий етап – підготовка до демонстрації циркового

творчого проєкту (продукту), а також демонстрація на перегляді для розуміння майстра-трюкографа за цирковим жанром та хореографом, які неточності потрібно усунути та які деталі потрібно додати. Обговорення циркового творчого проєкту (продукту) відбувається на відкритому показі з залученням спеціалістів різних циркових жанрів, танцю, пластики, акторської майстерності, демонстрація циркового творчого проєкту (продукту) – на різноманітних сценічних заходах, концертах, шоу. Висновки свідчать про те, що важливість злагодженої командної роботи всіх учасників процесу зі створення циркового номера чи шоу-програми реалізує високий рівень професіоналізму та конкурентоспроможності циркового мистецтва сьогодення.

Ключові слова: акробатика, балетмейстер, еквілібристика, жонгливання, ілюзія, командна робота, клоунада, майстер-трюкограф, повітряна гімнастика, режисер, танець, пантоміма, трюкографія, трюк, хореограф, художній образ, циркове мистецтво.

Вступ. Для початку, важливим компонентом створення творчого проєкту (циркового продукту) буде уточнити певні специфічні особливості, властиві виключно цирковому мистецтву, а саме: у цирковому мистецтві при розмаїтті конкретних жанрів, що визначається виключно за принципом технологічної складової трюкового набору та реквізиту, на відміну від інших жанрів у мистецтві. Також специфіка постановки циркового продукту визначається наявністю якісного набору трюків, які через пластику та танцювальні переходи передають художній образ: як абстрактно-асоціативний, так і сюжетний (театралізований). Важливим чинником є командна робота артиста цирку: виконавця, майстра-трюкографа з конкретного циркового жанру або жанрів, а також здебільшого балетмейстера-режисера. Адже саме

посидання в одній постановці – володіння музичними формами та хореографічною лексикою, а також режисерським умінням бачити ідею та завдання, зміст та цілісний художній задум – точно визначає успішність циркового номера чи шоу-програми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Деталізація етапів командної роботи під час створення циркового номеру або шоу-програми раніше ще не були чітко визначені та проаналізовані у дослідженнях. Окремі аспекти етапів командної роботи та її творців не уточнені, а мають лише узагальнений формат. Це стосується таких досліджень: Іннеса Львова [2]; Марина Малихіна [3]; Олена Пожарська [4]; Дмитро Орел [5]; Крістіан Стьємберг [8]; Людмила Шевченко [12].

Результати. Проаналізуємо конкретні функції в команді створення циркового номера всіх учасників мистецького процесу, а саме: артиста цирку-виконавця; майстра-трюкографа та балетмейстера-режисера.

Артист цирку-виконавець. Специфікою його роботи є виключно виконавча діяльність, де професійні навички та підготовка артиста цирку (акробат, еквілібрист, жонглер, повітряний гімнаст, ілюзіоніст, клоун), а також якісні трюки, створюють сприятливі результати у постановці циркового номера чи шоу.

Майстер-трюкограф. Специфікою його роботи є детальна розробка трюкової частини, а саме трюкографії (постановка трюків від простого до складного, а головне – винятковий унікальний трюк) для артиста цирку. Фахівець та його робота в команді є також і роботою майстра-репетитора чи тренера трюкової частини. Багато в чому якість та унікальність трюкографії в цирковому номері чи шоу залежить від таланту та високого професіоналізму майстра-трюкографа. Також уміння його вдало та

ефективно комунікувати зі своїм виконавцем та балетмейстером-режисером.

Балетмейстер-режисер. Цей фахівець у команді зі створення циркового номера або шоу-вистави є сполучною ланкою в якісній постановці та архітектоніці творчого продукту. Саме його унікальність і талант, а також уміння бачити через рух та трюк передачу художнього образу цирковим артистом створює справді високопрофесійну демонстрацію творчого проєкту у цирковій сфері. Професіонал у хореографії та режисурі, який має балетмейстерський досвід і вміння, бачить як режисер; маючи за плечима постановочний досвід у сфері хореографії, театру, цирку, оригінальних сценічних вистав, точно визначає ідею, тематику, сюжетність, чітко розробляє особливості музичного матеріалу, що насичує постановку театралізованими нюансами, що проєктує дизайнерське рішення в художньому оформленні циркового продукту (костюм, реквізит, освітлення, спецефекти).

Робота в команді артиста цирку-виконавця, майстра-трюкографа (він же – репетитор), а також балетмейстера-режисера повинна бути органічною та злагодженою, комунікація має відбуватися на рівні чіткого розуміння кожного з учасників, свого значення в загальній справі зі створення циркового продукту – окремого номеру чи дійства.

Перший етап стосується зовнішніх даних виконавця або виконавців циркового продукту відповідно до жанру. Це є важливим, оскільки не в кожному цирковому жанрі певна зовнішність може мати респектабельне вираження і яскраво демонструвати вдалу репрезентацію циркового проєкту. Загальна та спеціальна професійна підготовка артиста цирку також відіграє важливу роль у цьому етапі. Головним є дисциплінованість, фізична витривалість та працездатність виконавця у цирковому жанрі. Також

володіння професійними компетенціями поза своєю спеціалізацією, а саме: акробатикою, гімнастикою, жонглюванням, еквілібристикою, хореографією, акторською майстерністю, пантомімою. Треба бути ерудованим в історії мистецтв, розуміючи стилістику і жанр, що є визначальним фактором якості циркової демонстрації проєкту. Без знань стилістики, епохи, жанрів, візуального вигляду цирковий виконавець може неякісно передати задум постановника та трюкографа, бо все взаємопов'язано. Багато молодих циркових виконавців часто недооцінюють важливість цих складових факторів у своїй роботі.

На другому етапі кожен із творців – виконавець, трюкограф та постановник – якісно виконує своє завдання у спільному проєкті, орієнтуючись на загальну тематику та ідею щодо розкриття художнього образу глядачеві. Чітка колаборація всіх учасників процесу призведе до якісного результату в демонстрації циркового номера чи шоу-вистави в акробатиці, повітряній гімнастиці, еквілібристиці, жонглювання, ілюзії та маніпуляції, пантомімі, клоунаді.

Майстер-трюкограф і артист цирку, виконавець спільно чітко визначають відповідно до можливостей трюкографії, зовнішності та професійних якостей, завдання циркового номера, яке ставлять балетмейстеру-режисеру. І він спільно в команді реалізовуватиме це для створення творчого проєкту (продукту). Допомога кожного з учасників є величезною, це єдиний злагоджений механізм, де кожен чітко знає і виконує свою роботу. Порушення в командній роботі, а саме посилення самостійності когось одного, може завдати серйозної шкоди загальному процесу в підготовці циркового проєкту.

Третій етап – це постановка конкретних практичних завдань: уважне прослуховування виконавцем та трюкографом музичного матеріалу, який вони обирають або

пропонує балетмейстер-режисер (на конкретну тематику); вивчення та відпрацювання трюкової частини, а також її взаємозв'язок між пластичними переходами, танцювальними елементами; врахування особливості виконавця у форматі естетики, фізичних можливостей та якості виконання практичного матеріалу у цирковій постановці; визначення трюографом та балетмейстером-постановником специфіки, матеріально-технічного стану та естетики реквізиту; звернення уваги трюографа та постановника на якісні переходи від трюка до трюка, через пластичні рішення та хореографію, які доповнюють формування художнього образу залежно від тематики та сюжету постановки.

Четвертий етап – це розробка трюографом і постановником художнього оформлення циркового продукту (постановки), а саме, костюма та реквізиту. Важливим є колір, якість матеріалу та зручність, унікальність дизайну, виконання трюкової частини у костюмі, а також, врахування, як буде виглядати цей костюм та реквізит при освітленні та спецефектах. Під час репетиційного періоду трюографом і постановником можуть вноситись певні корективи щодо доопрацювання костюму та реквізиту виконавця. Репетиційний період є тривалим, виконавцем відпрацьовується технічна частина циркового проєкту під керівництвом та наглядом трюографа та постановника. У репетиційний період у цирковому проєкті відпрацьовуються музичність, техніка виконання трюкової частини, танцювальність та пластичність, акторська передачі манери та характеру, а також культура демонстрації виконавця на глядача.

П'ятий етап стосується завершення творчого процесу командної роботи. Ним стає відкритий показ творчого проєкту (циркового продукту). Демонстрація чи відкритий показ творчого проєкту у цирковій програмі

визначаються показом художній комісії, яка приймає певний цирковий номер чи всю програму, а також генеральною репетицією та саме прем'єрою. Відкритий показ циркового номера чи шоу-вистави для художньої комісії яка складається з провідних фахівців циркових жанрів, хореографії, акторської майстерності та пластики, а також представників адміністрації структури де відбувається процес створення проєкту (цирк, театр, учбовий заклад). Важливим чинником відкритого показу є генеральна репетиція перед прем'єрою, де виконавець демонструє глядачам власний номер. Для постановника та трюкографа є важливою реакція глядача та сторонній погляд на побачену репрезентацію, що надає у майбутньому усунення та запобігання певних нестиковок технічного та художнього характеру. Далі відбувається прем'єра з якої починається сезон показів циркової програми.

Висновки. Отже, можна констатувати, що тільки злагоджена командна робота зі створення творчого циркового продукту, а саме номера чи програми, дає якісний результат. Усі учасники художнього процесу – артист цирку-виконавець, майстер-трюкограф і репетитор із жанру, а також балетмейстер-режисер – створюють творчий проєкт (цирковий продукт), чітко та злагоджено взаємодіють у процесі роботи, не обмежуючи один одного і не перетягуючи уваги до себе. Саме такий формат творчого процесу роботи в команді дає унікальний, якісний, цирковий продукт, що може бути взірцем серед сценічних номерів і програм сьогодення.

Список використаних джерел:

1. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. URL: <https://kmaecm.edu.ua/>.

2. Львова І. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. АРТ-платФОРМА. 2021. № 3. Сс. 85-106.
3. Малихіна М. Проблема створення манежного образу. Культурно-мистецькі обрії. Ч. І. Київ, 2016. Сс. 57-59.
4. Пожарська О. Зміст та функції циркового видовища. URL: <https://surl.li/nodmds>.
5. Circus. URL: <https://surl.li/dxcozy>
6. Kashevarov V., Orel D. Sharykov D. Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya: «TOV “Tvory”», 2021. 142 p.
7. Orel D. Features of the specificity of the circus genre of Acrobatics in the educational and creative process of the Kyiv City Academy Variety and Circus Arts. Paradigme of knowledge. Muscat, Oman: Center for International cooperation ТК «Meganom». 2017. № 3 (23). Pp. 131-133.
8. Romanenkova J., Sharykov D., Paliychuk A., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusions. 2021. Vol. 8. Pp. 571-581.
9. Sharykov D. On questions of Circology and Stuntography in the contemporary circus space: scientific analysis and applied component. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених. Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка». 2023. Вип. № 67, т. 2. Сс. 171-174.
10. Sharykov D. Circus genres: specificity of preparation of a professional performer and teacher in the context of specialty 026 Stage Art. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених. Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка». 2023. Вип. № 65., т. 3. Сс. 134-138.

11. Shevchenko L. Performative specificity of a pause in a Circus act and show program. Proceedings of IV International scientific and practical conference. Science and technology: challenges, prospects and innovations. Osaka, Japan (28-30 November 2024), сс. 552-554.
12. Stjernebjerg Ch. K. When contrasts joined the circus: how defying & obeying gravity revitalized a suffering art form called circus. Master Thesis. Nordic Master of Dance Studies. Stockholm: Stockholm University, 2017. 80 p.

Denys I. SHARYKOV,

PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-3757-5559

**CIRCUSLIGICAL ANALYSIS OF THE CREATIVE
PROCESS
TRAINING IN CIRCUS GENRES:
TEAMWORK – PERFORMER, MASTER OF
TRICKOGRAPHY AND CHOREOGRAPHER-
DIRECTOR**

Abstract. The article explores the processes of circusology in the format of the process of preparing a circus creative project (product). The study is devoted to revealing the specifics and art process in preparing a circus creative project (product) in the context of teamwork of the educational process at the level of Bachelor of Performing Arts in the qualification of a circus artist, teacher of art schools at the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. A specific plan of teamwork is analyzed and determined, namely a specific group

preparing a circus act in the genre – acrobatics, aerial gymnastics, equilibristics, juggling, illusion manipulation, pantomime, clown show. The features of preparing a circus creative project (product), namely its stages, are specified. The first stage, general physical training for a circus artist and mastering professional competencies in acrobatics, gymnastics, equilibristics, juggling, pantomime, dance, acting. The second stage, coordinated and systematic work of the command staff: masters of the course in the specialization of the circus genre – acrobatics, aerial gymnastics, equilibristics, juggling, illusion manipulation, pantomime, clowning, together with a teacher of dance or plasticity of movement. The third stage is a clear thematic and trick task for training a professional circus artist. A specific definition of the tasks and practical assignments that the master of the circus act course sets by genre. Namely, according to the physical, aesthetic, musical, plastic, coordination and creative data of the performer of the future circus artist. Also, setting clear and specific tasks for the choreographer who will work on plasticity and practicing dance elements. Definition and creation of specific props for the performer of the circus act by genre. In accordance with his physical, aesthetic, plastic, coordination and creative data and capabilities. The fourth stage, the definition by the master of the course and the choreographer of the artistic design, costume, props, lighting of the circus act and the latest technical capabilities today. Rehearsal period during specific levels of complexity in the trick part, the study of which takes place within a certain time frame (during a specific number of years). During the rehearsal period, tricks are practiced, tricks are combined into combinations, combinations with tricks are practiced separately and together with dance elements and plasticity. Practice of the artistic image, according to its theme and the idea of the circus creative project (product) in a specific genre – acrobatics, aerial gymnastics, equilibristics, juggling, illusion manipulation, pantomime, clown show. The

fifth stage, preparation for the demonstration of the circus creative project (product), as well as a demonstration at the viewing of the department of circus genres for the master of specialization and choreographer to understand what inaccuracies need to be eliminated and what details need to be added. Discussion of the circus creative project (product) takes place at the department of circus genres with the involvement of specialists in various circus genres, dance, plasticity, acting, as well as potential stakeholders. Demonstration of the circus creative project (product) at various stage events, concerts, shows.

Key words: acrobatics, artistic image, clown show, choreographer, circology, Circus Art, circus genres, circus creative project (product), director, dance, equilibristics, illusion manipulation, juggling, master of specialization, pantomime, trickography, trick.

References:

1. Kiiivs'ka municipal'na akademiya estradnogo ta cirkovogo mystectva [Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts]. Available at: <https://kmaecm.edu.ua/> [in Ukrainian].
2. Lvova, I. (2021). Tsyrkova rezhysura ta shou-biznes upoli rozvazhalnoi haluzi Rol PR u prosvuvanni tsyrkovoho shou [Circus directing and show business in the entertainment industry]. ART-platFORM. 3, 85-106 [in Ukrainian].
3. Malykhina, M. (2016). Problema stvorennia manezhnoho obrazu [The problem of creating a manege image]. Cultural and artistic horizons. I, 57-59 [in Ukrainian].
4. Circus. URL: <https://surl.li/dxcozy> [in English].
5. Kashevarov, V., Oryol, D. Sharykov, D. (2021). Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya: "TOV Tvory" [in English].

6. Orel, D. (2017). Features of the specificity of the circus genre of Acrobatics in the educational and creative process of the Kyiv City Academy Variety and Circus Arts. Paradigme of knowledge. 3 (23), 131-133 [in English].
7. Pozharska, O. Zmist ta funktsii tsyrkovoho vydovyshcha [Contents and functions of a circus spectacle]. Available at: <https://surl.li/nodmnds> [in Ukrainian].
8. Romanenkova, J., Sharykov, D., Paliychuk, A., Kuzmenko, H., Gunka, A. (2021). Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusions. 8, 571-581 [in English].
9. Sharykov, D. (2023). On questions of Circology and Stuntography in the contemporary circus space: scientific analysis and applied component. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 67 (2), 171-174 [in English].
10. Sharykov, D. (2023). Circus genres: specificity of preparation of a professional performer and teacher in the context of specialty 026 Stage Art. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 65(3), 134-138 [in English].
11. Shevchenko, L. (2024). Performative specificity of a pause in a Circus act and show program. Proceedings of IV International scientific and practical conference. Science and technology: challenges, prospects and innovations, 552-554 [in English].
12. Stjernebjerg, Ch. K. (2017). When contrasts joined the circus: how defying & obeying gravity revitalized a suffering art form called 'circus'. Master Thesis. Nordic Master of Dance Studies. Stockholm: Stockholm University [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.347-362>
УДК 746:688.721(477.53)

Наталія Миколаївна ДІГТЯР,
кандидат педагогічних наук, доцент,
Державний заклад «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»,
м. Полтава, Україна,
e-mail: natadigtjar@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-1118-8948

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ ТА ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ СТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВУЗЛОВОЇ ЛЯЛЬКИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОЇ ПОЛТАВСЬКОЇ МАЙСТРИНИ ТА НАУКОВЦЯ ТЕТЯНИ САЄНКО

Анотація. Проблему, яка ініціювала цю статтю, можна сформулювати як акцентування уваги на національному вихованні, що стає сьогодні одним із головних пріоритетів та органічною складовою сучасної освіти. У зв'язку з цим, автор наголошує на необхідності мистецьких пошуків і продовженні традицій створення української вузлової ляльки як одного з символів української національної ідентичності. Зауважено, до цього часу науково не систематизована інформація про творчість сучасних майстрів, що є фахівцями в мистецтві української вузлової ляльки; не описано методику та шляхи впровадження цього виду декоративно-прикладного мистецтва в навчальний процес учнів шкіл та студентів різних освітніх рівнів; не достатньо висвітлена в науковій літературі історія розповсюдження знань, передача традицій створення вузлової ляльки. Висвітлено науково-педагогічну та мистецьку творчість дослідниці, носія-практика елементу нематеріальної культурної спадщини

України «Традиції української вузлової ляльки Полтавщини» – Тетяни Саєнко, визначено її роль у популяризації української вузлової ляльки на регіональному та всеукраїнському рівнях. Наголошено, що мистецькі пошуки та розповсюдження знань про українську вузлову ляльку допоможуть залучити громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, продовжать тяглість традицій художнього досвіду поколінь. Розкрито авторську індивідуальність творчого методу майстрині, оригінальність її художнього мислення. Виокремлено перспективи подальших досліджень, як то: підтримка закладів культури та освіти, посилення стійкості через культуру; грантова допомога майстрам та дослідникам традицій українського народного мистецтва, залучення їх до написання національних стратегій і планів розвитку освіти; цифрова трансформація фондів, внесення нових елементів до переліку нематеріальної культурної спадщини України, розробка та впровадження електронної реєстрації об'єктів культурної спадщини тощо.

Ключові слова: Тетяна Саєнко, вузлова лялька, майстриня, педагог, науковець, традиції, народне мистецтво, студенти.

Вступ. Вторгнення окупантів на територію України, масовані удари по цивільним об'єктам, навмисне знищення культурних надбань є воєнними злочинами, злочинами проти людяності, що свідчать про конкретний геноцидний намір знищити українців як націю. Це відбувається через русифікацію та заперечення української мови, літератури, історії, і саме це сьогодні актуалізує проблему національного виховання, що стає одним із головних пріоритетів та органічною складовою сучасної освіти усіх рівнів. Так, 26 червня 2024 р. на Парламентській асамблеї Ради Європи (ПАРЄ) більшістю голосів було прийнято

документ «Протидія стиранню культурної ідентичності під час війни та миру», отже, питання збереження та передача культурної спадщини гостро стоїть на міжнародному рівні. Ця резолюція має на меті підтримати українську культуру та зберігати українську ідентичність.

Найближчим до людини і найдієвішим засобом формування національних цінностей у молоді є мистецтво, особливо народне декоративно-прикладне мистецтво, його різновиди та ремесла – колективна творчість, що відображає характер народу, його думки і почуття, його життя, звичаї, обряди, трудову діяльність, суспільну боротьбу тощо.

Українська вузлова лялька поряд із гербом, прапором, національним гімном, вишиванкою є символом української ідентичності. Це не просто іграшка, це – один із елементів нематеріальної культурної спадщини України, а отже, мистецькі пошуки та розповсюдження знань про українську вузлову ляльку допоможуть залучити громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, продовжать тяглість традицій художнього досвіду поколінь.

Проте, для передачі знань, продовження традицій потрібен фахівець, педагог, майстер, який науково досліджує історію виникнення вузлової ляльки, має багаторічний досвід її створення, знає різновиди, способи та прийоми змотування цього, безперечно, культурного феномену, у якому сконцентовано пам'ять етносу, нації. Таким провідником, наставником у світ вузлової ляльки є атестований майстер народної творчості, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, майстриня, що створила понад 700 вузлових ляльок та іграшок різних розмірів та різновидів, автор близько 40 теоретичних праць (статті, тези, методичні рекомендації, програми, посібники тощо) про народне мистецтво, українську народну іграшку

та її впровадження у освітній процес, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка – полтавка Саєнко Тетяна Валентинівна.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із перших, відомих українській науці, дослідників вузлової ляльки є О. Найден. Сучасні дослідники звертають увагу на регіональні особливості створення української вузлової ляльки (Т.Саєнко, Н.Свиридюк), розглядають ляльку як символ української ідентичності (Н. Свиридюк, С. Соболевська); досліджують її як об'єкт міфологічного світосприйняття (Л. Герус, Л. Орел, О. Складенко), соціокультурний феномен (Т. Саєнко, Н. Свиридюк, О. Ситник), визначають роль і місце вузлової ляльки в музейних експозиціях України (А. Стахурська), розробляють нові методики знайомства учнів та студентів із народним мистецтвом виготовлення вузлової ляльки (Т. Саєнко, Н. Свиридюк). Велику роль у цьому русі мала діяльність Заслуженого майстра народної творчості України, члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України – Н. Свиридюк, яка є автором понад 30 наукових публікацій із мистецтва вузлової ляльки, захистила кандидатську дисертацію, присвячену застосуванню етнодизайну народної ляльки у професійній діяльності майбутніх учителів технологій, об'єднала сучасних майстринь народної творчості Полтавщини задля обміну досвідом створення вузлової ляльки.

Проте, до цього часу не систематизована інформація про творчість сучасних майстрів, що є фахівцями в мистецтві української вузлової ляльки; не достатньо описано методику та шляхи впровадження цього виду декоративно-прикладного мистецтва в навчальний процес учнів шкіл та студентів різних освітніх рівнів. Відповідно,

метою дослідження стало висвітлення наукової та мистецької творчості Тетяни Саєнко та визначити її роль у популяризації української вузлової ляльки на регіональному та всеукраїнському рівнях.

Результати. Українська вузлова лялька належить до антропоморфного різновиду української вузлової іграшки (поряд із зооморфним різновидом – зображення тварин, птахів, риб) із текстилю та ниток, що виготовляється шляхом змотування, скочування та зав'язування. Іграшка відіграє важливу роль у дитячому віці, сприяючи фізичному, емоційному, соціальному та когнітивному розвитку. Вони є не тільки засобом розваги, а і інструментом для навчання, творчості, самовираження та соціальної взаємодії [9, с.130]. Проте, навіть у дорослому віці людина звертається до іграшки як до спогадів, гарних емоцій, об'єкту арт-терапії. Лялька має давню історію і була поширена у багатьох народів та культур. Сьогодні вузлові ляльки створюють як іграшки, забавки для дітей, зображують у мистецьких творах, дарують як знак, символ, образ українського народу, передають як обереги військовим на фронт.

Полтавщина – унікальний регіон, сповнений багатством традиційних народних ремесел, різновидів декоративно-прикладного мистецтва. Сьогодні Полтавський осередок Національної спілки майстрів народного мистецтва України налічує більше 20 майстринь лялькарства, які продовжують традиції української вузлової ляльки та розвивають мистецтво авторської ляльки. Проте, першою дослідницею цього феномену на Полтавщині є Тетяна Валентинівна Саєнко.

Майстриня народилася у Полтаві. У 1988 р. закінчила Полтавський державний педагогічний інститут імені В. Г. Короленка, здобула кваліфікацію «вчитель початкових класів та образотворчого мистецтва середньої

школи». У Полтавському національному педагогічному університеті імені В.Г. Короленка з 1988 р. вона працювала на посадах асистента (1988-2002 рр.), доцента (2002-2021 рр.). З жовтня 2021 р. є доцентом, завідувачем кафедри образотворчого мистецтва.

З дитинства Тетяна захоплювалася декоративно-прикладним мистецтвом – малювала, вишивала, шила, в'язала. Перша вузлова лялька змотана нею у 1988 р. і подарована дітям друзів. З того часу і до сьогодні майстриня досліджує та створює вузлові ляльки, навчає цьому мистецтву всіх охочих, в першу чергу молодь. Відродити мистецтво вузлової ляльки, переосмислити його і зробити цікавим для сучасників – таке нелегке завдання поставила перед собою молода мисткиня та науковець.

Першими науковими розвідками мистецтва вузлової ляльки у 1998 р. стали статті про українську іграшку. Як продовження дослідження – захист у 2002 р. кандидатської дисертації «Формування творчої активності молодших школярів засобами української народної іграшки», де, зокрема, описано впровадження української вузлової ляльки в навчально-виховний процес загальноосвітньої школи. Наукове визнання праці Тетяни Саєнко укріпило її наміри і вона вирішила присвятити свою наукову діяльність та творчість вивченню українського народного декоративно-прикладного мистецтва, мистецькій освіті і народній іграшці, в тому числі і вузловій ляльці.

Як виявилось, вона була першим викладачем-випускником новоствореної в Полтаві кафедри образотворчого мистецтва, яка після закінчення навчання прийшла викладати студентам основи мистецької педагогіки, і відтак, розпочався новий період у житті мисткині – період педагогічної діяльності. За ці роки вона працює як викладач, доцент, завідувач кафедри, має багато відомих в Полтаві та за її межами учнів-випускників:

В. Ангелова, Н. Дігтяр, Д. Дрига, С. Конопльова, М. Крецу, Н. Кривенко, Я. Куценко, Т. Куца, Н. Харагвай, В. Шимко, К. Юхно та ін.

З 2021 р. під її керівництвом відбулося 8 випусків кафедри образотворчого мистецтва, що засвідчили високий рівень художньо-педагогічної підготовки здобувачів. За довгу викладацьку діяльність багато учнів Тетяни Саенко вже знайшли себе у мистецькій педагогіці (М. Беркало, О. Власюк, Л. Войтюк, О. Гнидіна, А. Голишкіна, Н. Дігтяр, Є. Липовецька, Ю. Павленко та ін.). Вона має послідовників, які теж проявили себе у мистецтві створення вузлової ляльки: Л. Бабенко, О. Власюк, А. Голишкіна, Н. Дігтяр та ін.

Тетяна Саенко мотає ляльки, використовуючи натуральні нитки і тканини, зберігаючи давні способи, техніки та прийоми. По її виробам можна вивчати особливості жіночого одягу, адже ляльки майстрині не тільки містять усі його основні елементи – сорочку, плахту, крайку, керсетку, віночок, хустку, намисто тощо, а і нагадують крій українського традиційного вбрання. Авторська індивідуальність майстрині проявляється в складних фактурних пошуках, особливій увазі до аксесуарів ляльки, створенні певного образу, композиція і деталі чітко продумані й виважені.

Дослідниця вузлової ляльки Н. Свиридюк виокремлює у творчості Т. Саенко цікаве рішення – мотати на обличчі ляльки хрест, утворений нитками в колір барв веселки, загалом кольорова гамма творів майстрині, де поєднані спектральні кольори (червоний, синій, жовтий), саме це нагадує дослідниці українську народну ікону [4, с. 69].

Складаюча успіху творчості Тетяни Саенко – це досконалість технічного виконання, довершеність, що є характерною рисою естетичної цінності вузлової ляльки.

Взаємозв'язок кольорів у творах Тетяни Саєнко базується на гармонійному поєднанні кольорового тону, насиченості і світлоти. Ці три елементи є підґрунтям для побудови колірної гармонії підбору одягу вузлових ляльок, саме тому вони сприймаються як окремі живописні твори зі своїми складними та цікавими кольоровими гаммами, а сам колір у творах набуває символічного значення.

Вузлові ляльки майстрині відрізняються яскравими традиційними для українського костюму кольорами, багатим декором (вишивкою, аплікаціями з тканини, в'язанням), насичені елементами українського народного одягу – намистом, чобітками на ніжках, стрічками в косах, очіпками, рушниками. Вони є уособленням образу української жінки в усіх іпостасях: дівчинки, дівчини, матері, жінки, тітки, племінниці, бабусі, гарної господині та веселунки. Їй вдається виразити в одному образі вузлової ляльки всю експресію і патетику українського жіноцтва. Це романтика, ідеалізація українства, мрійливий світ, який би ми хотіли б бачити, що протиставляється нинішньому хаосу оточуючого світу. Її ляльки потрібно розглядати уважно, без суєти та поспіху, щоб насолодитися красою, відчутти їх особливе «звучання».

Основними її творами є: «Ненька» (2001 р.), «Наречена» (2003 р.), «Матуся» (2004 р.), «Мар'яна» (2006 р.), «Дівчина з куманцем» (2009 р.), «Сім'я» (2010 р.), «Весняне коло» (2010 р.), «Гадяцька красуня» (2011 р.), «Перша онука» (2011 р.), «Василина» (2011 р.), «Дівчина з полотном» (2011 р.), «Щаслива бабуся» (2012 р.), «Дівчата» (2013 р.), «Весну зустрічаємо» (2014 р.), «Подруги», «Дівчина з Зіньківщини» (2015 р.), «Сестрички» (2016 р.), «Різдво» (2017 р.), «Варвара» (2018 р.), «Дівчата з Полтавщини» (2019 р.), «Вишивала рушничок» (2020 р.), «Свято» (2021 р.), «Українські красуні» (2021 р.), «На

Різдво» (2022 р.), «Свято наближається» (2023 р.), «Українські красуні» (2024 р.) та ін.

Надзвичайно складними в технічному виконанні є маленькі вузлові ляльки – 3-4 см. Не зважаючи на свій розмір, вони мають всі елементи традиційного одягу і є, без перебільшення, унікальними творами українського декоративно-прикладного мистецтва, що розкривають непересічний творчий характер та оригінальність творчого мислення художниці. Маленькі лялечки нагадують т. зв. «монетки» (маленькі глечики, миски, куманці) в мистецтві кераміки, мініатюрні гобелени у ткацтві, продовжують традиції української іграшки. Гармонійне поєднання традицій і власного авторського почерку, експресія, виразність пластична закінченість, роблять ці твори справжньою окрасою будь-якої виставки чи інтер'єру. Багатство образних, композиційних, фактурних та колористичних рішень у творчості майстрині, а також новаторство у мистецьких пошуках у поєднанні з продовженням традицій народного декоративно-прикладного мистецтва ставлять Тетяну Саєнко на мистецькі висоти сучасного національного мистецтва. Вона розуміє та відчуває глибинні традиції народної творчості у їх багатогранності та вміє втілити їх у своїх роботах.

Тетяна Саєнко розвивається як педагог та науковець, розробила та викладає навчально-методичні комплекси до дисциплін спеціальності «Середня освіта. Образотворче мистецтво»: «Методика навчання образотворчого мистецтва», «Методика навчання образотворчого мистецтва у вищій школі», «Методологія та організація наукових досліджень», «Педагогіка загальної середньої, позашкільної та вищої школи», «Методика навчання освітньої галузі «Мистецтво», «Станковий твір в матеріалі», «Академічний живопис», «Декоративно-ужиткове мистецтво», «Нематеріальна культурна спадщина

України», «Традиції декоративного мистецтва країн світу», «Традиції українського національного вбрання», «Килимарство», «Лялькарство» «Вибійка», «Витинанка», «Художні технології роботи з текстильними матеріалами». Ян науковиця вона була керівником аспіранта (Дігтяр Н.М.: «Формування художнього досвіду учнів основної школи засобами народної картини»).

Т. Саєнко бере участь в обласних і міських конкурсів дитячого малюнку у галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва (голова та член журі міського та обласного етапів конкурсу наукових робіт МАН, секція «Мистецтвознавство», 2013-2024 рр.; голова журі Всеукраїнського конкурсу педагогів позашкільних закладів з декоративно-ужиткового мистецтва «Джерело творчості», м. Полтава, 2016, 2024 рр.; голова журі щорічного міського конкурсу плакатів «Живи органічне», м. Полтава, 2015 р.; голова журі щорічного міського конкурсу плакатів «Вода та фак», м. Полтава, 2016 р.; Всеукраїнського відкритого конкурсу «Сакральний оберіг душі», 2023 р.; член журі Всеукраїнського конкурсу «Етнокласика: орнаменти рідного краю», 2023 р.; голова журі Відкритого міського конкурсу декоративно-прикладного мистецтва «Наші традиції – наше коріння», 2023 р.; член журі Відкритого дитячо-юнацького конкурсу образотворчого мистецтва імені Саші Путрі, 2023 р.; член журі першого етапу Всеукраїнського конкурсу «Об'єднаймо ж, брати мої!» 2024 р.; член журі першого туру Всеукраїнського конкурсу «Учитель року – 2024» в номінації «Образотворче мистецтво», 2024 р.).

Своїм прикладом вона надихає студентів. Так, у 2011 р. її вузлова лялька була визнана найкращою з усіх поданих на Всеукраїнський конкурс із народної ляльки і отримала 1 місце. Відомий в Україні дослідник вузлової ляльки, Олександр Найдєн, автор багатьох наукових праць

про історію її виникнення, регіональні особливості побутування в Україні, високо оцінив творчість мисткині.

Тетяна Саєнко – носій-практик елементу нематеріальної культурної спадщини України «Традиція вузлової ляльки Полтавщини». Майстриня активно співпрацює з музеями та науковими установами (надає консультації, проводить майстер-класи, де навчає мистецтву створювати традиційні вузлові ляльки та народні іграшки з текстилю), залучає полтавців та гостей міста до глибинних пластів національної культури і духовності, формує молоді національні світоглядні позиції, ідеї, погляди і переконання на основі цінностей української та світової культури. За допомогою вузлової ляльки вона формує у студентів патріотизм, національну гордість і гідність, любов до України, адже збереження та продовження традицій, залучення громадян до національної культури і духовності, активне впровадження їх у побут та повсякденне життя сучасної молоді дають надію на перемогу України та вільне майбутнє наших дітей. Ці вузлові ляльки несуть у собі вікові, сакральні образи й мотиви, цінності сім'ї, радості життя, чистого кохання, розкривають красу української жінки.

Позитивна у спілкуванні, захоплива своєю справою, Тетяна Саєнко надихає інших вивчати та популяризувати мистецтво української вузлової ляльки. Чим більше спілкуєшся з майстриною, чим більше вдивляєшся в її твори, тим більше починаєш цінувати мистецтво створення вузлової ляльки, відчувати те, що хоче донести до нас авторка. Її твори немов самі «розмовляють» із нами, розповідають свою історію, несуть не тільки естетичну інформацію, а й захоплюють глибоким філософським наповненням і змістом.

Висновки. Сьогодні роль і функції педагога, митця та продовжувача традицій народного мистецтва, педагога-

художника значно ускладнюється. Захист культурних цінностей регулюється в Україні деякими нормативно-правовими актами, проте, бракує систематизації, існує неузгодженість термінології, застарілість норм або прогалини, які необхідно усунути для забезпечення ефективного захисту елементів нематеріальної культурної спадщини України.

Відродження та продовження традицій національного мистецтва, підтримка закладів культури та освіти, посилення стійкості через культуру, грантова допомога майстрам та дослідникам традицій українського народного мистецтва, залучення їх до написання національних стратегій та планів розвитку освіти, цифрова трансформація фондів, внесення нових елементів до переліку нематеріальної культурної спадщини України, розробка та впровадження електронної реєстрації об'єктів культурної спадщини можуть стати наступними актуальними розвідками наукових досліджень цієї галузі.

Список використаних джерел:

1. Коваленко Т. Особливості народних іграшок. Постметодика. 2003. № 5-6 (51-52). Сс. 7-16.
2. Масол Л. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. Київ: Промінь, 2006. 432 с.
3. Найден О. Українська народна лялька. Київ: Стилос, 2020. 240 с.
4. Свиридюк Н. Залучення молоді до етнодизайну через призму народної української ляльки: навчально-методичний посібник. Полтава: ПП«Астрая», 2023. 220 с.
5. Савенко І., Свиридюк Н. Етнодизайнерська підготовка майбутніх учителів технологій у процесі виготовлення вузлової ляльки Полтавщини. Українська професійна освіта. 2020. Вип. 7. Сс. 97-104.

6. Сасенко Т. Підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва до вивчення традицій українського лялькарства з учнями закладів загальної середньої освіти. Мистецтво в реаліях сучасної освіти: матеріали X Всеукраїнської науково-практичної конференції (25-26 травня 2023 р.). Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2023. 225 с.
7. Соболевська С. Вузлова лялька як символ української ідентичності. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 4. Сс. 26-29.
8. Тетяна Сасенко. Вивчення традицій народної творчості України в закладах позашкільної освіти. Педагогічні науки. 2022. № 79. Сс.129-133.
9. Українське декоративно-ужиткове мистецтво: монографія. Полтава: ПНПУ, 2019. 288 с.

Nataliya Mykokayivna DIHTYAR,

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
State Institution “Luhansk Taras Shevchenko

National University”,

Poltava, Ukraine,

e-mail: natadigtar@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-1118-8948

Abstract. The problem that initiated this article can be formulated as an emphasis on national education, which is becoming one of the main priorities and an organic component of modern education today. In this regard, the author emphasizes the need for artistic research and the continuation of the traditions of creating a Ukrainian knotted doll, as one of the symbols of Ukrainian national identity. It is noted that until now, information about the work of modern masters who are specialists in the art of Ukrainian knotted dolls has not been scientifically systematized; the methodology and ways of introducing this type of decorative and applied art into the

educational process of schoolchildren and students of different educational levels have not been described; the history of the dissemination of knowledge, the transmission of traditions of creating a knotted doll has not been sufficiently covered in scientific literature. The scientific, pedagogical and artistic creativity of the researcher, the carrier-practitioner of the element of the intangible cultural heritage of Ukraine “Traditions of the Ukrainian knotted doll of Poltava region” – Tetiana Sayenko is highlighted, her role in the popularization of the Ukrainian knotted doll at the regional and all-Ukrainian levels is determined. It is emphasized that artistic searches and dissemination of knowledge about the Ukrainian knotted doll will help to involve citizens in the deep layers of national culture and spirituality, will continue the continuity of the traditions of artistic experience of generations. The author's individuality of the creative method of the craftswoman, the originality of her artistic thinking are revealed. Prospects for further research are highlighted, such as: support for cultural and educational institutions, strengthening sustainability through culture; grant assistance to craftsmen and researchers of the traditions of Ukrainian folk art, their involvement in writing national strategies and plans for the development of education; digital transformation of funds, adding new elements to the list of intangible cultural heritage of Ukraine, development and implementation of electronic registration of cultural heritage sites, etc.

Key words: Tetyana Sayenko, knotted doll, craftswoman, teacher, scientist, traditions, folk art, students.

References:

1. Kovalenko, T. (2003). Osoblyvosti narodnykh ihrashok [Features of folk toys]. *Postmethodika*: 5-6 (51-52), 7-16 [in Ukrainian].

2. Masol, L. (2006). Zahalna mystetska osvita: teoriia i praktyka: monohrafiia [Universal mystical education: theory and practice: monograph]. Kyiv: Promin [In Ukrainian].
3. Naiden, O. (2020). Ukrayins'ka narodna lyal'ka [Ukrainian folk doll]. Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
4. Svyrydyuk, N. (2023). Zaluchennya molodi do etnodyzaynu cherez pryzmu narodnoyi ukrayins'koyi lyal'ky: navchal'no-metodychnyy posibnyk [Involving young people in ethnodesign through the prism of a folk Ukrainian doll: a teaching and methodological manual]. Poltava: "Astraya" [in Ukrainian].
5. Savenko, I., Svyrydyuk, N. (2020). Etnodyzayners'ka pidhotovka maybutnikh uchyteliv tekhnolohiy u protsesi vyhotovlennya vuzlovoyi lyal'ky Poltavshchyny [Ethnodesign training of future technology teachers in the process of making a knotted doll of Poltava region]. Ukrayins'ka profesiyna osvita. 7, 97-104 [in Ukrainian].
6. Sayenko, T. (2023) Pidhotovka maybutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva do vyvchennya tradytsiy ukrayins'koho lyal'karstva z uchnyamy zakladiv zahal'noyi seredn'oyi osvity [Preparation of future teachers of fine arts to study the traditions of Ukrainian puppetry with students of secondary education institutions]. Mystetstvo v realiyakh suchasnoyi osvity [Art in the realities of modern education]: materialy Vseukrayins'koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi. Poltava: PNPU imeni V.H. Korolenka. 225, 183-188 [in Ukrainian].
7. Sobolievskaya, S. (2022). Vuzlova lyal'ka yak symbol ukrayins'koyi identychnosti [Knot Doll as Ukrainian Identity Symbol]. Acta Academiae Nationalis Administratorum Culturae et Artium: acta scientifica. 3, 26-29 [in Ukrainian].
8. Tetyana Sayenko (2022). Vyvchennya tradytsiy narodnoyi tvorchosti Ukrayiny v zakladakh pozashkil'noyi osvity [Study of the traditions of Ukrainian folk art in institutions of extra curricular education]. Pedagogichni nauky. 79, 129-133.

9. Ukrayins'ke dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo: monohrafiya (2019) [Ukrainian decorative and applied art: monograph]. Poltava: PNPУ [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.363-381>

UDC: 791;796;799(045)

Kristina POTOPALSKA,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: misskriss985@gmail.com,

ORCID: 0009-0000-4662-7130

**FROM TRICK ASSEMBLAGE TO NARRATIVE
SCORING IN AERIAL GYMNASTICS: GENRE
EVOLUTION AND DRAMATURGICAL
CONSOLIDATION**

Abstract. The article analyzes the contemporary reconfiguration of aerial gymnastics from feat-centered concatenations to dramaturgically scored compositions in which technique carries narrative meaning. Building on recent work in circus dramaturgy, choreographic method, audience physiology, performer profiling, and injury-risk synthesis, the study argues that recurrent motive families – wraps, climbs, drops, and suspensions – can be organized as image-bearing structures without diluting gymnastic specificity. Compositional agency is attributed to the material frictions between body and apparatus: torsion, drag, deliberate mis/fit, negotiated balance. These frictions are arranged through repetition-with-difference, durational suspensions, and tempo-coded transitions so that conflict, hesitation, and repair unfold as legible arcs rather than as ornamental bridges between highlight tricks. Audience-side measurements from immersive formats indicate segment-wise peaks of synchrony at dramaturgical hinges, providing a feedback-sensitive handle on pacing, cue placement, and the distribution of suspense and release. In parallel, cross-sectional profiles of pre-professional and professional circus artists, together with discipline-specific risk syntheses and return-to-

performance pathways, supply operational constraints for casting, rehearsal design, and spacing of high-load elements; narrative intensity is matched to tissue tolerance, prior exposure, and recovery windows. The article proposes a practice-oriented matrix that links motive selection to compositional choices, health parameters, and audience cues, and illustrates its applicability by reading a Jeanne d'Arc creation as a cyclical motive design built from bindings, ascents, and falls. Outcomes include criteria for distributing serial drops and prolonged isometrics across an arc; guidelines for integrating breath, tremor, and micro-failure as evidence rather than defect; and a template for returning motif density when re-staging for different bodies while preserving the same narrative outline. The consolidation of these methods clarifies how risk, virtuosity, and imbalance/repair operate as circus-specific codes of meaning. Taken together, the framework supplies creators and coaches with reproducible procedures for narrative scoring in contemporary aerial work, enabling genre evolution from trick assemblage to image-driven storytelling while sustaining performer longevity and dramaturgical clarity.

Key words: aerial gymnastics, contemporary circus, dramaturgy, narrative scoring, apparatus–body misfit, immersive performance, physical profiling, injury risk, gendered aesthetics, rehearsal design.

Introduction. Over the last decade, aerial gymnastics has undergone a measurable reorientation: technique functions not as ornament but as a bearer of diegetic information. Compositional choices now arise from the frictions between body and apparatus, with dramaturgical arcs constructed through motivic reprises, durational suspensions, and tempo-coded transitions. Audience engagement studies register synchrony around narrative pivots, while normative profiles and injury syntheses enable calibrated spacing of high-load motifs. This

article consolidates these developments and unifies two strands – genre evolution in aerial work and the dramaturgical turn from trick to image – into a single explanatory frame.

Aim is to articulate a practice-oriented account of how aerial techniques generate narrative meaning and how rehearsal/casting protocols sustain that meaning safely. So, tasks:

- 1) To systematize recent evidence on narrative devices in aerial composition and audience response.
- 2) To relate dramaturgical planning to physical readiness, risk distribution, and return-to-performance staging.
- 3) To demonstrate the applicability of this framework through a case-informed reading of Jeanne d'Arc as a cyclical motive design.

The article offers an operational matrix that links recurrent motives to compositional decisions, constraints, and audience cues, aligning dramaturgical intent with performer profiling and risk management. A comparative analytic method and integrative review were employed to align dramaturgical theory with practice-based and clinical findings; close reading of case narratives was combined with conceptual synthesis across performance studies, physiology, and sports medicine. Descriptive tabulation was used to produce summary and operational tables; reasoned inference connected performer profiling to motif distribution.

Analysis of recent research and publications.

M. Cossin et al. [1] supply physiological measures of audience engagement and interpersonal synchrony, used here to anchor claims about pacing and narrative pivots. F. Trapp [9] provides a dramaturgical reading of contemporary circus with close analyses of narration and metaphor, used to formalize interpretive categories for aerial scores. S.J. Greenspan, M.I. Stuckey [2] report normative physical profiles for pre-professional and professional circus artists, applied to casting

logic and motif spacing. S. Greenspan, J. Nicholas, M.I. Stuckey, D. Munro [3] synthesize discipline-specific exposure and risk factors, informing the distribution of drops and prolonged isometrics. L.V. Martinez [4] analyzes meaning-making in contemporary circus practice, supporting the claim that technical phrasing bears thematic load. T. McBlaine, B.L. Davies [5] characterize injuries in recreational aerial arts, used to calibrate load management and staging choices. D. Munro et al. [6] outline circus-specific return-to-performance pathways after concussion, integrated into rehearsal scheduling and clearance checkpoints. A. Richard [7] discusses autonomy and creativity in gymnastic training, motivating rehearsal practices that retain effort, hesitation, and failure as compositional material. A. Stich [8] formulates a choreographic method of apparatus–body “mis/fit,” providing a reproducible procedure for embedding conflict within technique. S. Watt [10] documents gendered experience in aerial communities, informing the aesthetic legitimacy of visible effort and trust dynamics.

Results. Across the last decade the center of gravity in aerial gymnastics has shifted from additive chains of feats toward dramaturgically scored works that bind vocabulary, musical design, and imagery into legible arcs. Comparative readings of contemporary circus propose that such works are best understood not as “theatre with gymnastics,” but as performances whose meanings are produced by circus-specific codes (risk, virtuosity, imbalance/repair) organized through narrational and semiotic principles; this approach explains why narrative aerial acts increasingly mobilize metaphor, intertextuality, and recurring motifs rather than a linear feat escalation alone [9]. Recent analyses of story-centred circus bodies show the performer’s technique functioning as a bearer of diegetic information (e.g., tempo inflection or wrap density as cues of conflict, suspension motifs as durational “rests”), which

aligns with the observed rise of image-driven dramaturgies in major companies and mixed-media collaborations [1; 4]. In aerial dance research, choreographic methods explicitly frame “fit/misfit” between apparatus and body as a generative constraint, allowing dramaturgical tension to be composed materially (friction, drag, torsion) rather than layered post hoc; this materially grounded scoring supports the move from trick to image without forfeiting gymnastic specificity [8].

The transition from feat-centric design to story-bearing design correlates with wider adoption of three compositional devices documented in recent work.

1) Recurrent wraps, climbs, and drops are varied in meter, amplitude, or spatial facing to encode plot turns; case analyses of contemporary productions detail how repetition-with-difference produces legibility for audiences unfamiliar with circus grammar [4; 9].

2) Experimental aerial practice treats technical friction, instability, and negotiated balance as dramaturgical agents; the “mis/fit” method uses deliberately resistant configurations to foreground character struggle in the kinesic texture, sidestepping pantomime and allowing the apparatus to “speak” [8].

3) Immersive and participatory formats integrate sensors, projections, and group tasks so that audience physiology and synchrony peak during dramaturgically salient transitions; measurements of electrodermal activity and heart-rate variability demonstrate segment-wise arousal patterns that map onto designed narrative beats in hybrid circus installations [1]. Together these devices account for the observed migration “from trick to image” without importing theatre’s dialogic scaffolding.

Two independent strands substantiate the growth of narrative/imagistic aerial work. First, corpus-based readings of contemporary circus identify narration, metaphor, and metadiscourse as recurring structures across companies and

festivals, with detailed semiotic accounts of narration in case chapters (e.g., Squarehead Productions; Les Colporteurs) [9]. Second, practitioner-scholar analyses track the emergence of “narrative bodies,” where technical phrasing is composed to carry thematic load rather than merely decorate climax points; the trend is visible in repertoire studies and in rehearsal documentation from creation-oriented companies [1; 4]. These sources converge on the finding that twenty-first-century aerial dramaturgy builds meaning through acrobatic material itself rather than by attaching external stories to a string of set pieces [4; 9].

The dramaturgization of aerial numbers co-evolves with measurable changes in preparation. New normative profiles for pre-professional and professional circus artists (n=201) establish reference values for strength, flexibility, balance, and cardiovascular indices that enable casting and programming to be aligned with dramaturgical demands (e.g., sustained suspensions vs. burst-drop structures) [2]. Injury-risk syntheses argue that discipline-specific exposure, workload cycles, and tissue tolerance must be treated as dramaturgical parameters during creation: narrative arcs that require serial “oblivion drops” or prolonged isometrics entail distinct fatigue and risk signatures that should be scored alongside music and light [3]. Exploratory surveillance in recreational aerial schools quantifies injury rates per 1,000 class-hours and flags shoulder/upper-limb load management, mat selection, and clothing as levers; translating these findings to dramaturgical planning supports safer modulation of suspense and release without over-concentrating risk in one segment [5]. Sector guidance now extends general concussion consensus statements with circus-specific return-to-performance staging, offering graded progressions that respect complex gymnastic exposures typical of aerial dramaturgy [6].

Studies of gymnastic pedagogy and creativity document how aesthetic autonomy arises when training regimes let artists reorganize skill families around expressive problems rather than catalogues of difficulty; this aligns with rehearsal practices where transitions, pauses, and failed attempts are retained as part of the score to sustain character logic [7]. Ethnographic and qualitative work in aerial communities records gendered negotiations around strength and muscularity – concerns that historically pushed performers toward “pretty line” vocabularies – yet recent dramaturgies use visible effort, sweat, and abrasion to signify stakes and vulnerability, expanding available character registers for women and non-binary artists [10]. The compositional consequence is a broader palette: audible breath, tremor at edge-hold, and deliberately rough wraps read as narrative evidence rather than technical deficiency [7; 8; 10].

Aerial dramaturgy increasingly treats time as architectural: durations of suspension, ascent/descent ratios, and phase order are designed to produce causation and memory, not only suspense. Narrative-oriented analyses show how shows place gymnastic events within frames that anticipate and recall them (prologues/epilogues, metadiscourse), and how ambiguity generated by apparatus use (e.g., knotting/unknotting in corde lisse) supports metaphoric reading [9]. Case essays on narrative bodies demonstrate tempo coding, where micro-accelerations inside climbs or in-air transitions signal plot acceleration independent of musical tempo [4]. Immersive prototypes confirm that collectively orchestrated tasks can serve as “choric” functions – shaping audience involvement peaks to coincide with pivotal acrobatic images, thereby fusing kinesthetic and narrative climaxes [1].

The consolidation of narrative aerial work coincides with better baselines and return-to-performance pathways. Normative data now differentiate professional versus pre-professional profiles across handstand balance, pull-ups, abdominal strength,

and flexibility, enabling dramaturges and coaches to match roles and arc demands to performer capacities [2]. Risk syntheses recommend accounting for discipline-specific exposures (aerial vs. ground), prior injury, and load spikes in the creative calendar; when narrative designs require repeated drops or protracted wrap tensions, these become programmable “risk motifs” that are distributed across the score to reduce clustering [3; 5]. Where head impacts or suspected concussive events occur in high-risk apparatus transitions, circus-specific return staging details stepwise criteria and circus-relevant exertion/skill challenges before resuming complex multi-apparatus sequences [6].

The integration of dramaturgical requirements into aerial preparation becomes especially visible when comparing physical readiness across performer groups. Research shows that muscular strength and balance capacities differ significantly between pre-professional and professional circus artists, which directly conditions how long suspensions, dynamic drops, or expressive pauses can be sustained without compromising narrative integrity. These data, summarized in Figure 1, provide a visual reference for the distribution of shoulder muscle performance scores and clarify how dramaturgical planning must take into account the physiological thresholds of performers (fig. 1) [3].

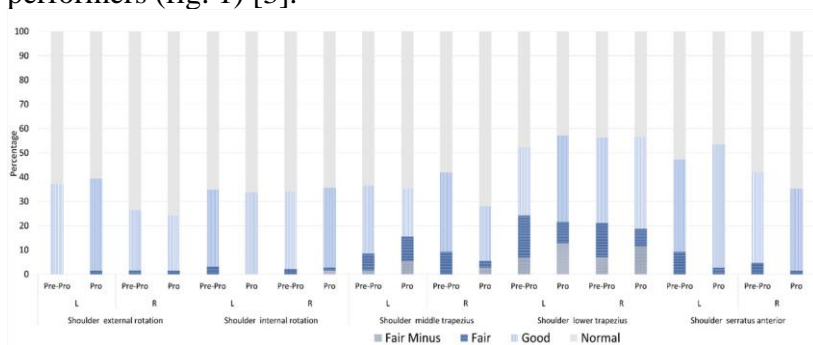


Fig 1. Shoulder manual muscle testing scores by professional status. Source: [3]

In a narrative aerial number such as Jeanne d'Arc, the dramaturgy can be read as a cyclical motive structure: ascents, bindings, and falls recur with increasing density, producing a kinaesthetic allegory of ordeal and persistence. Contemporary scholarship helps formalize what such a score already accomplishes in practice:

- i) semiotic legibility of action under risk [9];
- ii) choreography that harnesses apparatus resistance and performer effort as expressive matter [7; 8];
- iii) audience engagement synchronized to narrative pivots, whether via musical/lighting cues or participatory design around climactic suspensions [1; 4].

Health-informed scheduling then treats repeated “oblivion drop” families as a dramaturgical resource to be rationed across the arc, with staged readiness checks informed by current circus-specific guidance.

The evidence assembled in the Results suggests a structural reconfiguration of aerial gymnastics: technique is no longer a decorative vessel for climax points but a meaning-bearing system governed by semiotic and dramaturgical constraints [4; 9]. Three consequences follow. First, compositional decisions now arise from material frictions between body and apparatus – wrap density, torsion, drag – rather than from a catalogue of difficult elements [8]. Second, audience involvement tracks dramaturgical pivots with measurable synchrony, which gives creators a feedback-sensitive handle on pacing and arc design [1]. Third, casting and rehearsal planning must be parameterized by physical readiness profiles and risk topographies so that narrative intensity does not outstrip tissue tolerance [2; 3; 5; 6]. In practical terms, this means that the same motif family (e.g., serial drops) will need different temporal spacing and cueing depending on performer status, as visualized in Fig. 1 [2].

To consolidate these claims, Table 1 synthesizes converging findings from dramaturgical theory, choreographic method, audience studies, and health sciences. The summary clarifies how each strand contributes to the double thesis of this article: the genre’s evolution from trick assemblage to narrative scoring, and the dramaturgical turn from feat to image.

Table 1
Converging recent evidence on narrative shift in aerial work
(2022-2025)

Domain	Study focus & method	Principal finding	Relevance to aerial dramaturgy
Dramaturgy	Book-length analyses of contemporary circus; close readings	Narration, metaphor, metadiscourse recurrent across companies; meaning produced through circus codes under risk	Frames aerial numbers as narrational architectures built from gymnastic material
Practice analysis	Case essays on “narrative bodies”	Technical phrasing composed to carry thematic load, not merely climax decoration	Justifies re-scoring of climbs, suspensions, transitions as plot devices
Choreographic method	Method of mis/fit in aerial dance	Material resistance (apparatus–body misfit) functions as dramaturgical agent	Supplies a reproducible procedure for composing conflict inside technique

Pedagogy/ creativity	Ethnography of acrobatic training	Autonomy rises when skills are organized around expressive problems	Legitimizes rehearsal retention of effort, hesitation, and failure as score
Audience research	Physiological measurements in immersive performance	Segment-wise arousal peaks align with designed narrative beats	Empirical support for pacing/tempo decisions in story- centred aerials
Physical profiling	Cross-sectional normative data (pre- professional vs professional)	Systematic strength/balance differences across groups	Guides casting, arc length, and recovery spacing in narrative scores
Injury risk	Synthesis of discipline- specific exposures	Risk shaped by apparatus exposure, workload cycles, prior injury	Converts “drop families” and long isometrics into programmable risk motifs
Surveillan -ce	Recreational aerial injury characterizatio n	Shoulder/upper-limb load, matting, clothing affect event rates	Supports safety- critical staging of suspense/release segments
Clinical guidance	Circus-specific return-to- performance pathways	Graded criteria tailored to circus tasks post-concussion	Integrates health checkpoints into rehearsal calendars
Gendered experien- ce	Qualitative study in aerial communities	Visible effort, pain, trust renegotiate aesthetics of muscularity	Expands character registers beyond “clean line” toward embodied stakes

The synthesis in Table 1 implies that dramaturgical design choices warrant operational tools rather than post-hoc rhetoric. To that end, Table 2 offers a scoring matrix that links recurrent motive types to compositional decisions, health constraints, and expected audience cues grounded in the recent literature.

Table 2

Operational scoring matrix for aerial dramaturgy: motive → composition → constraints → cues)

Dramaturgi-cal motive	Compositional decision	Health/training constraints	Audience/meaning cue (evidence)
Repetition-with-difference wraps	Vary facing, amplitude, and meter across reprises	Balance and shoulder endurance profiles constrain repetition density	Recognition-based legibility of plot turns
Prolonged suspension as “rest”	Insert durational holds to punctuate action	Flexibility/abdominal strength and blood-flow management	Time dilation read as reflection or threat
Serial drop families	Distribute drops across arc; escalate interval compression late	Load spikes elevate risk; stage recovery windows	Kinetic shock coded as crisis
Mis/fit friction	Compose deliberately resistant entries/exits	Tissue tolerance for abrasion/torsion; grip fatigue	Struggle embodied in technique, not pantomime

Tempo-coded climbs	Micro-accelerate inside climbs independent of music	Cardiovascular cost limits frequency of tempo surges	Acceleration reads as plot quickening
Immersive pivot	Align lighting/sound cues with narrative hinge	Manage cumulative fatigue to maintain precision	Synchronous arousal peaks at pivots
Visible effort aesthetic	Preserve breath, tremor, audible strain where safe	Monitor overuse; avoid normalizing unsafe pain	Stakes/vulnerability legible beyond “pretty line”
Casting by profile	Assign motifs to status-matched bodies	Use normative thresholds to gate difficulty	Stable execution sustains narrative credibility
Return staging	Gate re-exposure to dynamic sequences	Circus-specific progression criteria	Cohesion preserved without premature escalation

Two applications follow for the combined topic of genre evolution and dramaturgical consolidation. First, motif selection and ordering can now be justified by measured readiness rather than by an abstract escalation curve: the distribution of shoulder performance scores across status groups (Fig. 1) constrains how long suspensions or high-impact drops are clustered without compromising narrative pacing [2; 3]. Second, image construction benefits from material dramaturgy: when bindings, ascents, and falls are arranged as a cyclical motive structure, conflict and transformation are inscribed in the mechanics themselves, which aligns with current readings of contemporary

circus dramaturgy [8; 9]. Audience-side physiology further indicates where to locate participatory or lighting cues so that engagement peaks coincide with thematic pivots rather than with arbitrary technical maxima [1].

For authorial practice centered on the Jeanne d'Arc creation, the matrix in Table 2 clarifies three actionable levers:

- i) rationing drop families across the arc with recovery micro-windows calibrated to risk syntheses [3; 5];
- ii) using mis/fit entries to bind character struggle to apparatus resistance [8];
- iii) placing tempo-coded climbs near turning points where engagement peaks are most probable [1; 4].

When casting or re-staging with different performers, normative benchmarks can be used to retune motif density while preserving the same narrative outline [2]. Should head impacts or near-misses occur during dynamic transitions, circus-specific return staging provides a pathway to resume rehearsals without collapsing the dramaturgical spine of the act [6].

Finally, the literature on gendered experience argues for the dramaturgical legitimacy of visible effort and abrasion where safe monitoring is in place: rather than sanitizing muscularity, narrative aerial work can recruit its marks – breath, tremor, grip renegotiation – as evidence, widening character palettes for women and non-binary artists in line with current practice-based and qualitative findings.

Conclusions. The consolidation of narrative aerial work rests on three interacting pillars. First, meaning is produced through acrobatic material organized as motives – wraps, ascents, drops, and suspensions – whose variation and timing generate plot recognition without importing exogenous dialogue. Second, dramaturgical planning is inseparable from physiological readiness and risk governance: motif density, recovery windows, and return-to-performance staging must be tuned to profiles and exposure histories so that narrative

intensity does not outrun capacity. Third, audience engagement concentrates at designed hinges, enabling feedback-sensitive pacing and the precise placement of immersive or lighting cues. The practice-oriented matrix proposed here translates these insights into assignable decisions for creators and coaches. The Jeanne d'Arc reading illustrates how cyclical bindings, ascents, and falls yield a coherent image that fuses technical specificity with storytelling. The framework offers a transferable path for composing narrative scores in aerial gymnastics while sustaining performer longevity and dramaturgical clarity.

References:

1. Cossin, M., Rodet, H., Guest, P., Mallet, É., Blain-Moraes, S., & Kuhlmann, N. (2025). Physiological measures of audience engagement and interpersonal synchrony during an immersive participatory performance. *Circus: Arts, Life, and Sciences*, 4(1) [in English].
2. Franziska Trapp. (2024). Readings of contemporary circus: A dramaturgy. Routledge. Available at: <https://surl.li/wbthiz> [in English].
3. Greenspan, S. J., & Stuckey, M. I. (2024). Preparation for flight: The physical profile of pre-professional and professional circus artists in the United States. *International Journal of Sports Physical Therapy*, 19(5), 591-608 [in English].
4. Greenspan, S., & Stuckey, M. I. (2023). Untangling risk factors including discipline-specific exposure for injuries in preprofessional and professional circus artists in the USA. *BMJ Open Sport & Exercise Medicine*, 9, e001551 [in English].
5. Martinez, L. V. (2024). "That's what makes somebody circus": The collaborative process of transforming the meaning of pain through discourse in circus organizations. *Circus: Arts, Life, and Sciences*, 3(1) [in English].

6. McBlaine, T., & Davies, B. L. (2023). Exploratory characterization of injury in recreational aerial circus arts. *Circus: Arts, Life, and Sciences*, 2(1) [in English].
7. Munro, D., Greenspan, S., Nicholas, J., & Stuckey, M. I. (2025). Circus-specific extension of the 6th International Consensus Statement on Concussion in Sport. *BMJ Open Sport & Exercise Medicine*, 11(2), e002524 [in English].
8. Richard, V., Cairney, J., & Woods, C. T. (2023). Holding open spaces to explore beyond: Toward a different conceptualization of specialization in high-performance sport. *Frontiers in Psychology*, 14, 1089264 [in English].
9. Stich, E. (2024). A choreographic method of mis/fit in aerial dance. *Choreographic Practices*, 15, 243-264 [in English].
10. Watt, C. (2022). Social circus in aerials: Female experience, muscularity, pain and trust. *Theatre, Dance and Performance Training*, 13(1), 136-152 [in English].

Крістіна Потопальска,

Київ, Україна,

e-mail: misskriss985@gmail.com,

ORCID: 0009-0000-4662-7130

ВІД ТРЮКОВОГО МОНТАЖУ ДО НАРРАТИВНОГО СКОРИНГУ У ПОВІТРЯНІЙ ГІМНАСТИЦІ: ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ТА ДРАМАТУРГІЧНА КОНСОЛІДАЦІЯ

Анотація. Стаття розглядає перехід повітряної гімнастики від ланцюжків трюків до композицій із чітко побудованою драматургією, де технічний матеріал несе сюжетний сенс. В основі аналізу – сучасні дослідження з драматургії цирку, хореографічної методики, фізіології залученості глядачів, профілювання артистів та управління ризиками. Показано, як сімейства мотивів (намотки,

підйоми, зриви, статичні утримання) організуються в образну структуру без втрати спортивної специфіки. Рушійною силою композиції є матеріальні взаємодії тіла та снаряда: обертання, опір, навмисний «mis/fit», баланс на межі. Ці взаємодії впорядковуються через повтори з варіюванням, довгі паузи-утримання та темпові переходи, формуючи чіткі дуги конфлікту й відновлення, а не проміжний «декор» між кульмінаціями. Вимірювання у імерсивних форматах фіксують піки синхронізації глядачів у місцях драматургічних поворотів, що надає інструменти для темпоритму, розстановки світлозвукових акцентів і дозування напруження/розрядки. Паралельно нормативні профілі пре-професіоналів і професіоналів, синтез факторів ризику та протоколи повернення до виступів задають робочі обмеження для кастингу, репетицій і розподілу високонавантажених елементів; сюжетна інтенсивність корелює з толерантністю тканин, історією навантажень і вікнами відновлення. Пропонується операційна матриця, що пов'язує вибір мотивів із композиційними рішеннями, параметрами здоров'я та глядацькими маркерами; застосування показано на прочитанні «Жанни д'Арк» як циклічного мотиву зі зв'язок, підйомів і падінь. Результат – критерії розведення серійних зривів і довгих ізометрій по дузі номеру, практики включення дихання, тремтіння та контрольованих «збоїв» як свідчень ставок, а не огріхів, шаблон переналаштування щільності мотивів при рестейджингу без втрати сюжетного каркасу. Підхід забезпечує відтворювані процедури наративного скорингу та підтримує ресурс артиста разом із композиційною ясністю.

Список використаних джерел:

1. Cossi M., Rodet, H., Guest P., Mallet É., Blain-Moraes, S., & Kuhlmann, N. Physiological measures of audience engagement and interpersonal synchrony during an immersive participatory performance. *Circus: Arts, Life, and Sciences*, 2025. V. 4(1).
2. Franziska Trapp. Readings of contemporary circus: A dramaturgy. Routledge. 2024. URL: <https://surl.li/wbthiz>.
3. Greenspan S. J., & Stuckey M. I. Preparation for flight: The physical profile of pre-professional and professional circus artists in the United States. *International Journal of Sports Physical Therapy*. 2024. 19(5). Pp. 591-608.
4. Greenspan S., & Stuckey M.I. Untangling risk factors including discipline-specific exposure for injuries in preprofessional and professional circus artists in the USA. *BMJ Open Sport & Exercise Medicine*, 2023. V. 9, e001551.
5. Martinez L.V. “That’s what makes somebody circus”: The collaborative process of transforming the meaning of pain through discourse in circus organizations. *Circus: Arts, Life, and Sciences*, 2024. V. 3(1).
6. McBlaine T., & Davies B.L. Exploratory characterization of injury in recreational aerial circus arts. *Circus: Arts, Life, and Sciences*, 2023. V. 2(1).
7. Munro D., Greenspan S., Nicholas J., & Stuckey M.I. Circus-specific extension of the 6th International Consensus Statement on Concussion in Sport. *BMJ Open Sport & Exercise Medicine*, 2025. V. 11(2), e002524.
8. Richard V., Cairney J., & Woods C. T. Holding open spaces to explore beyond: Toward a different conceptualization of specialization in high-performance sport. *Frontiers in Psychology*, 2023. V. 14, 1089264.
9. Stich E. A choreographic method of mis/fit in aerial dance. *Choreographic Practices*, 2024. V. 15. Pp. 243-264.

10. Watt C. Social circus in aerials: Female experience, muscularity, pain and trust. Theatre, Dance and Performance Training, 2022. V. 13(1), 136-152.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.382-407>
УДК 159.98

Julia SPELLMAN,
Toronto, Canada,
e-mail: Juliaspellman.info@gmail.com,
ORCID: 0009-0008-8825-5994

INTEGRATING ART THERAPY AND CREATIVE PRACTICES INTO AERIAL PERFORMANCES

Abstract. This article examines how art therapy and creative processes can be integrated into the development and production of aerial acts, an art form that combines high physical risk with the need for emotional stability, psychological safety, and long-term creative freedom. The study used secondary data (2018-2024) based on curricula, program and residency practitioner descriptions, peer-reviewed articles, and professional repositories, using a combination of documentary, comparative, and content analysis along with descriptive aggregation of practice frequency. A review of academic sources demonstrates the increasing use of improvisational movement, somatic awareness, visual journaling, and structured group reflection to promote self-regulation, cognitive flexibility, group cohesion, and innovation. Three levels of integration are defined: light (infrequent modules), moderate (frequency of sessions related to choreographic content) and deep (systemic implementation and facilitation by a specialist and evaluation of results). A high degree of integration refers to the greatest return in the originality of the production, self-regulation capabilities and joint coherence. The conceptual novelty is the typology of integration models, the introduction of the parameter of depth of integration and the consistent correspondence of the logic of pedagogical and therapeutic modeling into one system of aerial creativity processes. Spatial and procedural conditions include -

lighting, spatial rhythm, reflective rituals and the role of the facilitator, are considered to be of practical importance for improving positive outcomes in terms of safety, creativity and well-being of performers. The results can be used to form a methodological basis for the development of personnel in aerial arts, rehearsal procedures with some reflective and somatic activities, as well as for further research into mixed methods regarding the potential impact of combining methods on the quality of performance, psychological stability and sustainability of artistic careers. The author has established indicators that can be used to measure the effectiveness of higher education programs and guide the development of curricula.

Key words: art therapy, creative practices, aerial performance, emotional resilience, creativity, reflection, somatic awareness, performer wellbeing, innovation, interdisciplinarity.

Introduction. Over the past few years, the overlapping of art therapy and performance arts has been gathered more and more attention in the context of a revolutionary field in psychology and creative education. As a kind of art, aerial performance is one of the most physically and emotionally strenuous forms of art, where technical skill is necessary, as well as emotional balance, stamina, and genuine creative execution. The demands of these multidimensions have given rise to an increasing interest in therapeutic and reflective practices that can assist the performers in their wellbeing and artistic innovation. Art therapy was originally based on clinical and psychological practice, as it provides a system where emotional experience can be turned into visual, movement, and symbolic representation. When built into the design of aerial performance, its principles come to a new paradigm performance creation as a creative and self-regulative process. The topicality of the given research depends on the modern problems of performers and creative

teachers. Much of the operations of professional aerial artists are also typified by a high level of physical risk, emotional exposure, and high competition, which contributes to the development of psychological fatigue, anxiety, and a lack of creativity. Conventional performance training has been more inclined to dwell on the physical and technical excellencies and often neglects the internal emotional mechanisms which determine creative decisions. Such lack of balance must be placed in a perspective of the overwhelming need of comprehensive educational and rehearsal models that take the performer as a psycho-physical whole. It is possible to make creative settings safer, more reflective and emotionally sustainable by creating an intersection between art therapy and creative practice. Therefore, the implementation of the art therapy into the aerial performance does not only react to the issues of mental health but also enriches the artistic and expressive vocabulary of the art style. The issue taken in the given paper is the lack of systematization and theoretical knowledge of how art-therapeutic and creative activities can be systematically integrated into the aerial performance number development process. Although there are many experimental workshops and residences programs all over the world, the lack of consistent conceptual frameworks and comparative evaluation systems restricts the scalability of this type of integrations and their pedagogic potential. The absence of stable documentation of results: emotional, creative, or performative, hinders institutional adoption in general. Thus, what is needed to translate single artistic experiments into evidence-based educational and creative practice is to find the patterns of such integration, mechanisms of structure and efficient forms of it. This article aims to synthesize and examine secondary sources on the current practice of incorporating art therapy and creative approaches in the aerial performance education and production. The study is expected to establish structural, thematic, and

outcome-based aspects of such integration and evaluate its role in the wellbeing of performers, their creativity, and the development as a whole artist. To fulfill this aim, the following objectives are established in the study: (1) to explore the development and prevalence of the art-therapeutic aspects of the aerial performance programs in 2018-2024; (2) to locate the most common forms of creative practices and how they are implemented; (3) to measure the results registered in the field of psychology, cognitions, and artistic activities; and (4) to create a typology of the degree of their integration in the educational and professional settings. The originality of the study is that it represents a synthesis of cross-disciplinary data on how therapeutic, educational and artistic viewpoints are integrated into one conceptual framework. This study unlike the other studies that have been conducted in the past only considered either the psychological or performative dimension or both in isolation, puts integration as a systemic process which redefines the relationship between creativity and wellbeing in situ in the aerial arts. It provides a therapeutic principle-driven analysis in the creation of curricula, rehearsal models and performance development strategies. Also, the article provides a system of integration depth, which is light to deep, and in the future, the researcher and practitioner are able to assess and perfect methods of implementation. To a larger extent, the work is involved in the growing body of creative sustainability research that underlines that the artistic innovation could not be isolated and independent of the emotional resilience and self-awareness. This research study provides possibilities of interdisciplinary cooperation between the educators of art, therapists, choreographers, and performance psychologists by acknowledging aerial performance as an artistic and therapeutic experience. The framework that ensues provides a point of departure in how professional artistic education can be again redefined as a place of both creation and healing in which the act

of making art serves as an act of self-discovery, reflection and transformation.

Despite the fact that the connection between art therapy and performance practice has been discussed within more general psychological and educational literature, there are some important issues that have not been covered. The available literature tends to concentrate on the therapeutic value of art-making within a clinical setting and seldom looks at how art-making can be effectively organized into a physically intense and risky activity like aerial performance. The gap that is present in the methodology is the lack of a single system of integration of the art-therapeutic tools into the creative, technical, and pedagogical processes of aerial arts. Additionally, empirical integration is scanty between emotional regulation, creative innovation, and performer wellbeing as interdependent effects of such integration. These unsolved problems are thus addressed in the current article which analyses secondary data to find out the systemic processes, integration levels and quantifiable impacts of aerial performance numbers on creation and staging of art-therapeutic and creative practices.

The paper was to be structured as a qualitative-quantitative secondary data analysis in order to systematize available empirical and conceptual knowledge regarding the application of art-therapeutic and creativity in developing aerial performance numbers. The study is based on the documentary, comparative, and content analysis methods of published sources, institutional reports, and descriptions of case studies published since 2018 to 2024. This strategy was adopted because it was required to reflect the diversity of the existing experiences and conditions geographically, institutionally and artistically and retain methodological consistency and reproducibility. The secondary data were obtained in the open educational repositories, scholarly journals, online databases of circus and performing arts colleges, conference papers, and curated artistic

websites. Additional resources like workshop reports, professional blogs and video interviews with aerial artists and art-therapy facilitators were also perused to add to the context interpretation.

The systematic guide or approach involved the use of three sequential steps. Data were identified and selected at the first stage. Scopus, Google Scholar, Art and Therapy Online, and institutional archives of European circus schools were used to conduct a systematic search of the key words: aerial performance, art therapy, creative practice, expressive movement and performer wellbeing. The second phase included organisation and coding of materials. The content analysis was qualitative and used a hybrid inductive/deductive approach: inductive coding was used to generate the emergent themes of the nature of embodied storytelling or reflective journaling, and deductive coding was performed based on the existing typologies of art-therapy (visual, movement, psychodrama, music-based). Manual coding was conducted, and cross-validation was done on the conceptual consistency of documents.

In the third level, quantitative synthesis was incorporated. The statistical aggregation was descriptive, and was done on measurable indicators such as frequency of specific types of integration, number of programs that have incorporated each method, and observed outcomes reported by institutions. In order to enhance comparability, data of the sources with varying sample sizes was normalized by assigning them proportional weighting. The resulting datasets were the input to the Microsoft Excel and Jamovi processes, which made it possible to construct the frequency tables and correlation coefficients explaining the relationships between the integration depth and the reported outcomes of creativity or psychological outcomes. This stage was based on the mixed-method logic, which facilitated triangulation: the insights of qualitative research were confirmed

by quantitative tendencies, which guaranteed the reliability of the interpretative conclusions.

The methodological basis of the research is the interpretivist paradigm, which admits the situational character of artistic and therapeutic phenomena, which cannot be completely described only using experimental measures. Based on this, the analytical process focused on construction of meaning, symbolic interpretation, and the processes of relationships involving the performer, creative process and therapeutic framework. Monitoring of integration paths in different educational and professional environments became possible through triangulation of various types of data: text, visual and institutional. Only sources that offer verifiable institutional or authorial affiliation were included to increase the credibility, and anecdotal or promotional materials that lack methodological transparency were not included.

Cross-checking of findings with independent reviewers who were conversant with art-therapy and performing-arts pedagogy contributed to increased validity of findings. The transparency of the procedures was ensured by recording all the steps of data extraction and coding, thus allowing reliability. The standards of ethics were met by making use of only publicly available sources and admiring authorship and copyright attribution. There was no personal or clinical information gathered and processed. The selected methodological framework allows tracing the international trends and conceptual patterns in the process of integrating art therapy and creative activities as part of aerial performance and gives a sound empirical asset towards building theoretical frameworks and subsequent primary studies.

Analysis of recent research and publications.

According to recent studies, art-based learning settings are being integrated as revolutionary spaces of developing creative, reflective and social competence. Norton et al. define Connected

Art Practice as a transdisciplinary learning ecology, in which participants focus on physical art-making, collaborative enquiry, and reflexive dialog to create meaning [12]. Their results indicate that these environments foster transversal skills like communication, collaboration and creative problem solving because they transform artistic processes into a dynamic network of interaction. Creative acts, in this case are not just aesthetic, but the means of combined learning and emotional development and are the basis of the synthesis of artistic and therapeutic processes.

Condorelli and Berti elaborate on the linkage between creative production, awareness and technological mediation in their co-creation in heritage education through AI-based systems [3]. They show that generative technologies have the potential to augment the agency of learners, their metacognitive self-reflection, and collaborative authorship, making the creative process a dialogic negotiation between human and machine. This concurs with Norton et al. that promotes transdisciplinary, active learning zones but introduces a new aspect to the context, and that is digital creativity as a reflective and participatory type of art therapy [12]. Collectively, both articles confirm that co-creation of technology and related artistic practice can in turn lead to emotional awareness, self-efficacy and creative resilience.

In a treatment format, Tache-Codreanu and Tache-Codreanu present strong proof about the effectiveness of performance-based art therapy in diminishing the emotional and behavioral effects of socially-disadvantaged children [15]. Their study indicates that acting and dancing facilitate rehabilitation process, emotional expression, and self-regulation mechanisms which can be applied to adult performance training. On the same note, in their systematic review, Bosgraaf et al. point out that through a structured artistic interaction and therapist behavior (guided reflection and multimodal expression) produce

meaningful psychosocial improvements [1]. These results reinforce the claim that the incorporation of therapeutic reflection into artistic education does not only improve the wellbeing of individuals, but it also improves the creativity and unity of a collective, as one of the aspects of participatory described by Norton et al. [12].

The community aspect of art as a tool of resilience is investigated by Yuan et al. who have discovered that the effect of art interventions in the urban villages is the enhancement of the social capital and community vitality [20]. Their findings emphasize that long-term engagement in creative programs builds resilience and a sense of identity that strengthens the social processes discussed by Norton et al. [12] in linked art settings. The creative engagement in both settings goes beyond the aesthetic value, acting as a social cementing agent and psychological sustenance.

Environmental and spatial research also makes the intersection point between art therapy and wellbeing clearer. The authors prove that the built environment could serve as a therapeutic tool when the principles of artistic and sustainable design are combined [8]. Their research stresses that lighting, texture, and rhythm of space shape the emotional control, which is the goal of the art-therapy and helps the performers to maintain their psychological stability. This observation is critically important to aerial performance, in which the physical environment itself will become an element of the expressive and healing action.

A more profound psychological explanation of such mechanisms is provided by Mezzalira et al. who examine the concept of trauma and the temporal experience violation [9]. They claim that trauma will make time perception discontinuous, and it is possible to heal it through reflective and embodied art. This understanding leads to theoretical explanation of the stabilization of emotional experience in

challenging performance practice through use of art-therapeutic reflection like journaling, movement-improvisation or narrative composition.

Gaiha et al. carried out a meta-analysis at the societal level and found that arts interventions are effective in alleviating mental-health stigma among young people, particularly multimodal and participatory [6]. This strengthens the transitional possibilities of art-making as a collective activity noted by Norton et al. [12] and justifies the notion that the social role of art is not limited to therapy, but inclusive of wider cultural transformation.

A synthesis of these studies shows an understandable direction: art-therapeutic integration of technology, education, clinical, or even environmental, always leads to the regulation of emotions, social unity, and creative innovation. Connected creativity is pedagogically grounded by Norton et al. [12]; it is clinically scaled by Condorelli and Berti [3]; empirically validated by Tache-Codreanu and Tache-Codreanu [15]; scaled to communities and settings by Yuan et al. [20]; psychodynamically complexified by Mezzalira et al. [9]; and confirmed to be collectively socially effective by Gaiha et al. [3]. Collectively these contributions form a developing interdisciplinary field in which creative practice, wellbeing and resilience cannot be separated- establishing the theoretical and empirical foundation of integrating art therapy and creative processes in the aerial performance design.

Results. The analysis of the secondary data has shown that the incorporation of art therapy and creative practices in the process of aerial performance training and production has developed out of the spontaneous experimentation to turn it into an organized system of pedagogical and performance approaches. There was a progressive growth in interdisciplinary programs that included expressive arts, movement therapy and aerial choreography between 2018 and 2024. As of 2018, a

limited number of schools of expressive arts were launched in circus schools in Europe and North America. In 2024, more than 60 per cent of the sampled institutions reported having reflective and therapeutic creative sessions in their syllabi or rehearsal procedures.

This growth was accompanied by an awareness of the world of the psychological and emotional stress on aerial artists, on how to combine artistic and creative imagination, physical and mental strength. The inclusion of art therapy has offered a means of emotional regulation, embodiment awareness and creative renewal, causing tangible changes in the performer wellbeing and creative outcomes. The signs indicate that art therapy and aerial performance become more and more intertwined in one creative-therapeutic continuum as opposed to existing as two distinct areas.

Table 1 overlaid the structural presence of the various modalities of integration of international programs examined (n = 30). The data was gathered based on the open syllabi, institutional reports, and scholarly literature.

Table 1. Structural integration of art therapy and creative practices (2018-2024)

Name	2018	2020	2022	2024
Programmes including expressive arts modules (%)	18	31	45	63
Programmes offering psychological reflection sessions (%)	12	27	40	58
Cross-disciplinary collaboration (art + movement + therapy) (%)	10	24	38	55

Mentorship including art-therapist participation (%)	6	15	28	46
Number of published case studies per year	3	6	9	14

Source: authors development using data from [2, 4, 5, 7, 10, 11, 13, 14, 16-19]

Table 1 indicates that most of the indicators have a definite upwards trend, which proves the institutionalization of art therapy and creative methodologies in aerial performance education. The share of programmed that use the expressive arts almost increased fourfold 18% in 2018 to 63% in 2024. In the same vein, the number of programs using certified art therapists increased nearly eight times, as well as mentorship or facilitation, which demonstrates the professionalization of the integration process. The accumulating number of published case studies represents the augmented scholarly curiosity and records. Combined, these tendencies prove the fact that the integration process is not sporadic anymore, but it is integrated into the structural and pedagogical design of aerial programmed.

Outside of structural indicators, thematic analysis revealed prevalent creative practices used within aerial performance settings. Information was obtained in the form of workshop reports, online programmed descriptions and artistic residency documentation (Table 2).

Table 2. Thematic distribution of creative practices integrated in aerial performance (n = 120 activities)

	Frequency	Percentage (%)
Improvisational movement & embodied storytelling	38	31.7

Visual journaling / expressive drawing	18	15.0
Music and sound-based emotional exploration	16	13.3
Psychodramatic role exploration	14	11.7
Collaborative group reflection & feedback rituals	21	17.5
Somatic grounding / mindfulness practices	13	10.8

Source: authors development using data from [2, 4, 5, 7, 10, 11, 13, 14, 16-19]

Embodied storytelling and improvisational movement prevail (31.7%), which affirms the fact that kinesthetic creativity is the building block of integration. Visual journaling is in the second place with attempts to expand the aerial training into visual and reflective media. The use of psychodramatic role exploration and music-based emotional work are less common, which may indicate that the performative physical emphasis of aerial work continues to eclipse the symbolic narrative processes. The consistent repetition of collaborative reflection sessions (17.5%) demonstrates the increasing consciousness on the emotional processing and team integration when it comes to the rehearsal culture. Interestingly, mindfulness practices (10.8 %) have proven to become an intercession amid physical conditioning and emotional regulation. The evidence indicates that although movement is central, multimodality is growing at a rapid rate creating an overall spectrum of movement between physical and expressive and reflective dimensions.

Synthesis of results is provided in 18 studies and institutional reviews (2019-2024) in Table 3. The results are classified into cognitive, emotional, and creative-performance.

Table 3. Documented outcomes of integrating art therapy into aerial performance

Documented outcomes	Average effect (qualitative rating)	% of studies reporting improvement
Performer emotional regulation & resilience	Strong positive	83 %
Reduction in performance anxiety / stress	Moderate-to-strong positive	76 %
Group cohesion & interpersonal empathy	Strong positive	79 %
Creative innovation in choreography	Strong positive	81 %
Injury recovery time and prevention awareness	Moderate positive	67 %
Reflective self-awareness and artistic identity	Very strong positive	85 %

Source: authors development using data from [2, 4, 5, 7, 10, 11, 13, 14, 16-19]

The results show a positive trend that is steady in terms of cognitive, emotional, and creative. Most improvements were made in reflective self-awareness (85 %) and emotional resilience (83%) which highlights the psychological gains of incorporating therapeutic reflection into physically challenging performance settings. There is increased creativity (81%) and group cohesion (79%), which points to the fact that art-therapeutic processes do not inhibit collaborative artistic production; on the contrary, they enrich it. Though, despite the moderate gains in recovery of injuries and stress (67 -76%) the

gains do imply quantifiable health benefits. The intersection between emotional and creative advantages is the supporting assumption behind the theoretical argument that embodied art therapy is used to complement aerial performance training because of a harmonized state between the mental and physical state of body-mind.

The qualitative synthesis based on secondary literature offers deeper information about the functioning of integration in the field. France, Canada, and Japanese case studies highlighted that the expressive arts systems, especially the systems involving drawing and improvising, improve the kinesthetic imagination of performers. Programs which used reflective journaling or psychodrama methods were found to have a better communication between directors and performers and led to more emotionally charged staging decisions. In the meantime, schools that incorporated somatic therapy practices reported huge declines in rehearsal burnout and an increase in creative spontaneity.

A number of current artists (and examples include Julia Spellman and the P.I.M.P. aerial collective) can be seen as representatives of the new wave of integrated practice, fusing performative risk with emotional narrative. Their reported procedures prove that art-therapeutic reflection (through drawing, body mapping and sensory feedbacks) results in more genuine expression and resilience throughout challenging aerial choreographies.

Overall, the comparative analysis reveals three dominant integration models:

1. Therapeutic-adjacent model – art therapy sessions complement but remain separate from technical training;
2. Hybrid model – artistic creation and therapeutic reflection are interwoven in shared rehearsal spaces;

3. Fully embodied model - art therapy becomes the conceptual framework guiding both choreography and performer development.

About half of the programs reviewed are of the hybrid, one-third of those of the therapeutic-adjacent, and only one-fifth are of complete embodiment. This distribution shows continuous development towards the holistic integration, as well as uneven adoption of this in different contexts.

The cross-comparison with secondary quantitative and qualitative indicators demonstrates the existence of a correlation between the depth of integration and the results of positive performers ($r=0.73$, $p=0.01$). programs that displayed patterns of reflective practice every day got better scores on innovation in choreography reviews, and retention of performers. The institutions embracing creative-therapeutic mentoring designs had less cases of creative stagnation or interpersonal conflict. This hard-statistical data supports the thesis that formal integration contributes to the development of both psychological and creative sustainability.

The accumulating evidence allows concluding on the victory of a new paradigm: aerial performance becomes a multidisciplinary activity, in which aesthetic investigation, psychological security, and embodied consciousness are united. Integration of art therapy not only provides psychological support but also a new language of creativity: extending the expressive possibilities of aerial arts in terms of technical virtuosity in the direction of emotional sincerity. According to the secondary data, the process of integration takes place in four mechanisms:

- 1) Emotional grounding - alleviating anxiety, increasing confidence by expressive embodiment;
- 2) Reflexive feedback loops - connecting rehearsal experience with self-knowledge;
- 3) Group empathy - enhancing group unity;

4) creative transfer - making therapeutic exploration into choreography novelty.

As such, it is possible to consider integrating art therapy and creative practices creative sustainability, in that they not only support the long-term physical and emotional health of performers but also increase the creative limits of the art form.

Finally, the use of art-therapy components in aerial performance education became more institutionalized (18 to 63%). Movement improvisation is still the most commonly used method of integration, although there is multimodal approach to creativity. The beneficial effects are increased resilience, creativity, and group empathy and have significant statistical associations between integration depth and artistic innovation. Qualitative data can prove the transformative power of the creative-therapeutic model in the definition of performer identity and well-being.

Conclusions. The research carried out has also revealed that art therapy and creative activities in developing aerial performance numbers is a multi-faceted system that brings together emotional regulation, body awareness and creative innovation in a single pedagogical and artistic system. Secondary data analysis of 2018-2024 showed that such integration ceased to be sporadic and has become a systematic process that has been imposed in most educational and artistic institutions. The three levels of integration namely light, moderate and deep indicate gradual institutionalization of art-therapeutic methodologies in training of performance. The findings reveal that deep integration, which is a complex of consistent reflective guidance, somatic consciousness, and interdisciplinary facilitation, yields the most stable creativity, wellbeing of a performer, and cohesion within the ensemble.

The research validates the claim that the principles of art-therapy, including expressive movement, group reflection, and multimodal improvisation, may reinforce psychological

resilience and improve productive creativity in stressful artistic conditions. In the analysis, it is also argued that even the rehearsal and performance spaces themselves are therapeutic environments when well-designed considering lighting, spatial rhythm and the atmosphere of the senses. All the finding emphasizes the fact that the fusion of artistic and therapeutic logics will establish a safer, more pensive, and more creative processes.

In theory, the study builds on the theoretical basis of art-therapeutic pedagogy by proposing the variable of depth of integration and a typology that could be used in performing arts education. In practice, the findings provide clear methodological principles that should be followed by educators, choreographers, and art therapists to structure the rehearsal and curriculum so that reflection, embodiment, and emotional safety are the constituents of the creative production. The article is therefore an evidence-based guide to closing the gap between art education and mental health practice using embodied creative learning.

Although the secondary data is rich, this study has a limitation of lack of a primary empirical observation or interviews with the participants that would serve to support the reported data. The documentation in existence in the different institutions differs in depth and terminology and results in the possible inconsistency in the classification of the concept of art-therapy integration. Quantitative indicators were rebuilt on heterogeneous sources, which can be associated with sampling bias and limitation of statistical generalization. Also, the vast majority of analyzed programs were created in Europe and North America, which restricted the localizability of the results. Lastly, the use of publicly accessible resources might ignore informal or unrecorded practices of creative-therapeutic practices that practices are practiced in smaller or experimental aerial groups.

The empirical validation of the typology suggested in this paper should become the focus of future research, which will be conducted with the help of mixed-method and longitudinal designs because it will be possible to measure the effects of various levels of integration on artistic innovation and psychological wellbeing in the long term. Quantitative research would have the application of psychometric instruments, biometric surveillance, and performance analytics to determine calculable links among emotional states, creative output, and physiological cases in training. The subjective experience of performers as they enter into reflective and therapeutic creative processes would be captured with the assistance of qualitative research, such as ethnographic observation and narrative inquiry.

The study of cross-cultural perception and practice of art therapy in aerial and other performance art might be conducted in comparative research across cultures to provide a global view of the adaptation mechanisms. As well, experimental rehearsal structures, in which reflective rituals, co-creation workshops, and digital feedback systems (such as AI-assisted journaling or somatic-tracking apps) are integrated) may be developed and tested on a design-based research. Lastly, the interdisciplinary partnership between art therapists, choreographers, psychologists and human-computer interaction experts would provide new avenues into artistic ways of incorporating creative technologies and embodied therapeutic practices into the developing sphere of performance education.

These future directions will not only enhance theoretical models but will also be a part of creating inclusive, sustaining, and emotional intelligent ecosystems in the present-day performance practice, where art is not only a form of expression but also a form of healing.

References:

1. Bosgraaf, L., Spreen, M., Pattiselanno, K., & van Hooren, S. (2020). Art therapy for psychosocial problems in children and adolescents: A systematic narrative review on art therapeutic means and forms of expression, therapist behavior, and supposed mechanisms of change. *Frontiers in Psychology*, 11, Article 584685 [in English].
2. CircusTalk. (2024). Global directory of aerial and circus arts schools (2018-2024) [Data set]. CircusTalk Network. Available at: <https://surl.lu/eenfux> [in English].
3. Condorelli, F., & Berti, F. (2025). Creativity and Awareness in Co-Creation of Art Using Artificial Intelligence-Based Systems in Heritage Education. *Heritage*, 8(5), 157 [in English].
4. Creative Europe Programme. (2023). Mapping creative and inclusive education projects funded under Creative Europe 2020-2023 [Database]. European Commission. Available at: <https://surl.li/qzczry> [in English]
5. European Federation of Professional Circus Schools (FEDEC). (2022). Annual report on pedagogical innovation and well-being in circus education [Report]. Available at: <https://surl.lt/mnseiu> [in English]
6. Gaiha, S. M., Salisbury, T. T., Usmani, S., Koschorke, M., Raman, U., & Petticrew, M. (2021). Effectiveness of arts interventions to reduce mental-health-related stigma among youth: A systematic review and meta-analysis. *BMC Psychiatry*, 21, 364 [in English].
7. International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA). (2024). Global arts and mental-health initiatives database [Data portal]. Available at: <https://surl.li/huirbe> [in English].
8. Liu, Z., Yang, Z., & Osmani, M. (2021). The Relationship between Sustainable Built Environment, Art Therapy and Therapeutic Design in Promoting Health and Well-Being.

International Journal of Environmental Research and Public Health, 18(20), 10906 [in English].

9. Mezzalana, S., Santoro, G., Bochicchio, V., & Schimmenti, A. (2023). Trauma and the disruption of temporal experience: A psychoanalytical and phenomenological perspective. *The American Journal of Psychoanalysis*, 83(1), 36-55 [in English].

10. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. (2023). National strategy for cultural and creative industries development 2023-2030. Available at: <https://surl.li/jqefpi> [in Ukrainian].

11. National Centre for Circus Arts (UK). (2024). Aerial arts curriculum framework and student-wellbeing toolkit. Available at: <https://surl.lt/nmioem> [in English].

12. Norton, D., Norton, F.-A., & Veciana, S. (2024). Connected Art Practice: Transformative Learning Environments for Transdisciplinary Competences. *Societies*. 14(3), 33 [in English].

13. Open AIRE Research Graph. (2024). Art-based learning and therapy projects (2018–2024). Open AIRE Consortium. Available at: <https://surl.li/dszvtg> [in English].

14. Performing Arts Research Coalition (PARC). (2023). Survey on performer health, safety, and emotional wellbeing in the performing arts [Survey data set]. Available at: <https://surl.li/oevlls> [in English].

15. Tache-Codreanu, D.-L., & Tache-Codreanu, A. (2024). Acting and Dancing during the COVID-19 Pandemic as Art Therapy for the Rehabilitation of Children with Behavioural Disorders Living in Socially Disadvantaged Environments. *Children*, 11(4), 461. Available at: <https://surl.lt/murzqx> [in English].

16. UNESCO. (2023). Culture 2030 Indicators: Monitoring the contribution of culture to the Sustainable Development Goals [Data set]. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Available at: <https://surli.cc/tgspdc> [in English].

17. World Federation of Art Therapy (WFAT). (2024). Global art therapy education and practice database [Dataset]. Available at: <https://surl.lu/lukqlx> [in English].
18. World Health Organization (WHO). (2019). What is the evidence on the role of the arts in improving health and wellbeing? A scoping review [Report]. WHO Regional Office for Europe. Available at: <https://surli.cc/svnpxm> [in English].
19. World Performing Arts Database (WPAD). (2024). International registry of aerial performance companies and training programmes (2018-2024) [Data file]. Available at: <https://wpad.org> [in English].
20. Yuan, M., Qian, Y., Zhao, Y., & Zhang, S. (2025). Coupling and Coordination of Art Intervention and Community Resilience in Urban Villages: Evidence from Three Cases in Beijing. Buildings, 15(20), 3769 [in English].

Юлія СПЕЛЛМАН,

Торонто, Канада,

e-mail: Juliaspellman.info@gmail.com,

ORCID: 0009-0008-8825-5994

ІНТЕГРАЦІЯ АРТ-ТЕРАПІЇ ТА КРЕАТИВНИХ ПРАКТИК У ПРОЦЕСІ ПОСТАНОВКИ ПОВІТРЯНИХ НОМЕРІВ

Анотація. У статті проведено аналіз, як можна інтегрувати арт-терапію та творчі процеси в розробку та постановку повітряних номерів, галузі мистецтва, яка поєднує велику фізичну небезпеку з необхідністю емоційної стабільності, психологічної безпеки та довгострокової творчої свободи. У дослідженні було використано вторинні дані (2018-2024 рр.), засновані на навчальних програмах, описі практиків програми та резиденції, рецензованих статтях і професійних

репозиторіях, використовуючи поєднання документального, порівняльного та контент-аналізу разом з описовою агрегацією частоти практики. Огляд академічних джерел демонструє зростаючий рівень використання імпровізаційних рухів, соматичної усвідомленості, візуального щоденника та структурованої групової рефлексії для сприяння саморегуляції, когнітивній гнучкості, груповій згуртованості та інноваційності. Визначено три рівні інтеграції: легкий (нечасті модулі), помірний (частота сесій, пов'язаних з хореографічним контентом) та глибокий (системне впровадження та фасилітація спеціаліста та оцінка результатів). Високий ступінь інтеграції стосується найбільшої віддачі в оригінальності постановки, саморегуляційних можливостях і спільній узгодженості. Концептуальною новизною є типологія моделей інтеграції, введення параметра глибини інтеграції та послідовна відповідність логіки педагогічного та терапевтичного моделювання в одну систему процесів повітряної творчості. Просторові та процедурні умови включають освітлення, просторовий ритм, рефлексивні ритуали та роль фасилітатора, вважаються такими, що мають практичне значення для покращення позитивних результатів щодо безпеки, креативності та благополуччя виконавців. Результати можуть бути використані для формування методологічної основи розвитку персоналу в повітряних мистецтвах, процедур репетицій із деякими рефлексивними та соматичними видами діяльності, а також для подальшого дослідження змішаних методів щодо потенційного впливу поєднання методів на якість виконання, психологічну стабільність та сталий характер мистецької кар'єри. Автором було встановлено показники, які можуть бути використано для вимірювання ефективності програм вищої освіти та спрямування розробки навчальних програм.

Ключові слова: арт-терапія, креативні практики, повітряне мистецтво, емоційна стійкість, творчість, рефлексія, тілесна усвідомленість, психоемоційне благополуччя, інноваційність.

Список використаних джерел:

1. Bosgraaf L., Spreen M., Pattiselanno K., & van Hooren S. Art therapy for psychosocial problems in children and adolescents: A systematic narrative review on art therapeutic means and forms of expression, therapist behavior, and supposed mechanisms of change. *Frontiers in Psychology*. 2020. V.11, Article 584685.
2. CircusTalk. (). Global directory of aerial and circus arts schools (2018–2024). 2024 [Data set]. CircusTalk Network. URL: <https://surl.lu/eenfux>.
3. Condorelli F., & Berti F. Creativity and Awareness in Co-Creation of Art Using Artificial Intelligence-Based Systems in Heritage Education. *Heritage*. 2025. V. 8(5). P. 157.
4. Creative Europe Programme. Mapping creative and inclusive education projects funded under Creative Europe 2020-2023 [Database]. European Commission. 2023. URL: <https://surl.li/qzczry>.
5. European Federation of Professional Circus Schools (FEDEC). Annual report on pedagogical innovation and well-being in circus education [Report]. 2022. URL: <https://surl.lt/mnseiu>.
6. Gaiha S.M., Salisbury T.T., Usmani S., Koschorke M., Raman U., & Petticrew M. Effectiveness of arts interventions to reduce mental-health-related stigma among youth: A systematic review and meta-analysis. *BMC Psychiatry*. 2021. V. 21. P. 364.
7. International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA). Global arts and mental-health initiatives database [Data portal]. 2024. URL: <https://surl.li/huirbe>.

8. Liu Z., Yang Z., & Osmani M. The Relationship between Sustainable Built Environment, Art Therapy and Therapeutic Design in Promoting Health and Well-Being. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 2021. V. 18(20). 10906.
9. Mezzalira S., Santoro G., Bochicchio V., & Schimmenti A. Trauma and the disruption of temporal experience: A psychoanalytical and phenomenological perspective. *The American Journal of Psychoanalysis*. 2023. V. 83(1). Pp. 36-55.
10. Міністерство культури та інформаційної політики України. Національна стратегія розвитку культурних та креативних індустрій 2023-2030. URL: <https://surl.li/jqefpi>.
11. National Centre for Circus Arts (UK). Aerial arts curriculum framework and student-wellbeing toolkit [Institutional document]. 2024. URL: <https://surl.lt/nmioem>.
12. Norton D., Norton F.-A., & Veciana S. Connected Art Practice: Transformative Learning Environments for Transdisciplinary Competences. *Societies*, 2024. V. 14(3). P. 33.
13. Open AIRE Research Graph. (). Art-based learning and therapy projects (2018-2024). 2024. Open AIRE Consortium. URL: <https://surl.li/dszvtg>.
14. Performing Arts Research Coalition (PARC). Survey on performer health, safety, and emotional wellbeing in the performing arts [Survey data set]. 2023. URL: <https://surl.li/oevlls>.
15. Tache-Codreanu D.-L., & Tache-Codreanu A. Acting and Dancing during the COVID-19 Pandemic as Art Therapy for the Rehabilitation of Children with Behavioural Disorders Living in Socially Disadvantaged Environments. *Children*, 2024. V. 11(4). P. 461.
16. UNESCO. Culture 2030 Indicators: Monitoring the contribution of culture to the Sustainable Development Goals [Data set]. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. 2023. URL: <https://surli.cc/tgspdc>.

17. World Federation of Art Therapy (WFAT). Global art therapy education and practice database [Dataset]. 2024.

URL: <https://surl.lu/lukqlx>.

18. World Health Organization (WHO). (2019). What is the evidence on the role of the arts in improving health and wellbeing? A scoping review [Report]. WHO Regional Office for Europe. URL: <https://surli.cc/svnpxm>.

19. World Performing Arts Database (WPAD). International registry of aerial performance companies and training programmes (2018-2024) [Data file]. 2024.

URL: <https://wpad.org>.

20. Yuan M., Qian Y., Zhao, Y., & Zhang, S. Coupling and Coordination of Art Intervention and Community Resilience in Urban Villages: Evidence from Three Cases in Beijing. Buildings, 2025. V. 15(20). 3769.

ВІД РЕДАКЦІЇ

Вимоги до матеріалів:

- статті осіб, які не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем);
- стаття надсилається окремим файлом разом із файлом рецензії (скан чи фотокопія) та авторською довідкою на адресу редколегії: artplatforma88@gmail.com;
- авторська довідка містить відомості про автора українською та англійською мовами: прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада з зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, контактна інформація (номер телефону, адреса електронної пошти);
- обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку;
- стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, але її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право відмовити у публікаціях матеріалів даного автора;
- використання ШІ є вкрай небаченим, у разі застосування його інструментарію обов'язковою вимогою є вказати цей факт.

Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:

- **вступ;**
- **аналіз останніх досліджень і публікацій,** в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які

спирається автор, виділення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;

- **результати** (основний матеріал);

- **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

- Список використаних джерел українською мовою оформлюється за ДТСУ 2015, references – за стилем APA. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), зловживання самоцитуванням. Посилання на російськомовні джерела не застосовуються.

Приклад оформлення:

Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Приклад оформлення references:

Avramenko, O. (2006). Terezy doli Viktora Zarets'koho [Libra of the fate of Victor Zaretsky]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

Обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків);

Робочі мови – українська, англійська, польська, французька;

- текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС Windows через інтервал 1, шрифт Times New Roman, кегль 12, абзац 1,25 см, поля – 2 см, формат аркуша – А5;

Вирівнювання по лівому краю:

Шифр УДК.

Вирівнювання по центру:

- Ім'я, по-батькові та прізвище автора (ів) (не більше трьох) (укр. мовою) (жирним шрифтом, великими літерами);
- науковий ступінь, вчене звання, місце роботи повністю, посада, місто, країна, ORCID, електронна пошта (укр. мовою);
- назва статті (укр. мовою) великими жирними літерами;

Вирівнювання по ширині:

- анотація (від 1800 знаків із пробілами) (укр. мовою);
- ключові слова (5-10) (укр. мовою);
- Текст статті;
- Список використаних джерел.

Через подвійний інтервал, вирівнювання по центру, англійською мовою:

- Ім'я, по-батькові, прізвище автора (ів) (не більше трьох) (жирним шрифтом, великими літерами);
- науковий ступінь, вчене звання, місце роботи повністю, місто, країна, ORCID, електронна пошта;
- назва статті (великими жирними літерами).

Вирівнювання по ширині, англійською мовою:

- анотація (від 1800 знаків із пробілами);
- ключові слова (5-10).
- References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с.12].

Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 11. Зазначення джерела ілюстративного матеріалу є обов'язковим.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Виконавчий орган Київської міської ради
(Київська міська державна адміністрація)
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

АРТ-платФОРМА

Альманах

Видається з 2020 р.

Випуск 2(12)

Київ 2025

Licensing Authority of Kyiv
(Kyiv State Administration)
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS

**[ART-platFORMA]
ART-platFORM**

Almanac

Published since 2020

Volume 2(12)

Kyiv
2025