

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 1(11)

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 1(11)

Kyiv 2025

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025>

УДК 7.01.09

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2025. Вип. 1(11).

389 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); *Сом-Сердюкова О.М.* (к.мист., доц., коледж Сула, Ставангер, Норвегія); *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); *Сапенко Р.* (д-р н., доц., Університет м. Зелана Гура, Польща); *Троха Б.* (д-р філол.н., проф., Університет м. Зелана Гура, Польща); *Яковлев О.В.* (д. культ., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Варакута М.І.* (к.мист., доц., Дніпропетровської академії музики

ім. М. Глінки, Дніпро, Україна); *Качмар О.В.* (д.філос.н., доц., Прикарпатський Національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Карась Г.В.* (д. мист., проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Зосім О.Л.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 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., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); *Варивончик А.В.* (д.мист., доц., Київський національний університет культури і мистецтв); *Гуцул І.А.* (к.мист., доц., Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка); *Рогожа М.М.* (д.філос.н., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка); *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).

*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 № 6 від 30.06.2025 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

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACPA, 2025. Vol.1(11). 389 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); *Som-Serdyukova O. M.* (PhD in Arts, As. Prof., Sola junior high school, Stavanger, Norway); *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); *Sapenko R.* (DSc., As. Prof., University of Zielona Góra, Poland); *Troha B.* (DSc in Philology, Prof., University of Zielona Góra, Poland); *Yakovlev O. V.* (DSc in Cultural Sciences, Prof., 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 Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Karas G. V.* (DSc in Arts, Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian 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 Ohienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine); *Babii N. P.* (DSc in Arts, As.Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Varyvonchuk A. V.* (DSc in Art, As.Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine); *Rohozha M. M.* (DSc in Philosophy, Prof., Taras

Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 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)

*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 6, 30.06.2025)

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

ЗАРЯ С.В., ОВЧАРЕНКО Г.Е. Особливості роботи концертмейстера з естрадним вокалістом.....	12
САМАЯ Т.В. Терміни музичної ритміки та етимологічний зв'язок із логічним мисленням виконавця.....	26
БУЛАХ Т.Б., АЖНОВ В.С. Концерти сучасної християнської музики прославлення як простір взаємодії релігії та популярної культури.....	45
ПАЛЬЦЕВИЧ Ю.М. Ансамблевий спів у творчості українських вокально-інструментальних ансамблів 1960-1970-х років.....	61
МУРАВИЦЬКА С.С. Класичний кросовер: генеза, етапи становлення та перспектива.....	79
АСТАЛОШ Г.Л. Рефлексії польського музичного етосу у камерно-інструментальних ансамблях К. Шимановського.....	97
ЯСЬКІВ А.Б. Жанрово-стильові виміри творчості для саксофона французьких композиторів другої половини ХІХ – початку ХХІ століття.....	120
НОСЕНКО О.В. Технологія dolby atmos у контексті аналізу сучасної української музики.....	141
САВЧЕНКО Ю.О. Сучасні підходи до керівництва студентським вокальним колективом.....	162

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

ГОРБАТЕНКО Л.П. Формування художнього образу в кольорописі.....	179
НЕСТЕРЕНКО П.В. Культурно-історичні аспекти творчості Василя Леоненка.....	195
БРИЛЬОВ С.В., КУЗЬМІЧОВА В.С., КОЛЕСНИКОВ В.В. Особливості підготовки дизайнерів у	

рамках навчальної дисципліни “Медіа арт”: запоруки успішної роботи в цифровому мистецтві та соціальних мережах.....212

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

ЯКОВЛЕВ О.В., ШМАН С.В. Діалог науково-мистецьких поколінь, як засіб формування культурного капіталу України229

ARAYA BERRIOS N.V. [АРАЯ БЕРІОС Н.В.] Between vision and action. Teaching “Social and cultural project management in the arts” [Між баченням та дією. Викладання дисципліни «Соціокультурне проєктування в мистецтві»].....249

БУЧМА-БЕРНАЦЬКА О.Є., ПОГРЕБНЯК М.С. Театр об’єкту як сценічна тенденція перформативного повороту в мистецтві ігрової ляльки.....263

POGREBNIAK G.P. [ПОГРЕБНЯК Г.П.], HRANOVSKA V.O. [ГРАНОВСЬКА В.О.]. The phenomenon of the artist's self-realization [Феномен самореалізації художника]..... 284

ПАСЕНКО І.М. Авторське право та інтелектуальна власність у сфері мистецтва.....317

ШТЕФЮК В.Д. Сучасний підхід до тілесної підготовки актора: інтеркультурний вимір і фізична виразність.....339

СКРИПНИК В. В. Книга як символ культури: від рукописних кодексів до цифрових носіїв.....355

SUNAK-SNARSKYI I. [СУГАН-СНАРСЬКИЙ І.]. Hermeneutic Interpretation of Art: Shared and Divergent Views in the Thought of M. Heidegger and H.-G. Gadamer [Герменевтична інтерпретація мистецтва: спільне та відмінне у поглядах М. Гайдеггера та Х.-Г. Гадамера].....368

ВІД РЕДАКЦІЇ.....384

CONTENT

MUSICOLOGICAL STUDIES

ZARYA S.V., OVCHARENKO H.E. Features of the concertmaster's work with a pop vocalist.....	12
SAMAYA T.V. The terminology of musical rhythmic and its etymology in the performer's logical cognition.....	26
BULAKH T.B., Azhnov V.S. Concerts of contemporary Christian worship music as a space of interaction between religion and popular culture.....	45
PALTSEVYCH Yu.M. Ensamble singing in the work of ukrainian vocal and instrumental ensembles of the 1960s and 1970s	61
MURAVITSKA S.S. Classic crossover: genesis, stages of formation and perspective.....	79
ASTALOSH G.L. Reflections of the Polish musical ethos in chamber-instrumental ensembles of K. Szymanowski.....	97
YASKIV A.B. Genre and style dimensions of saxophone compositions by French composers from the second half of the 19 th to the early 21 st century.....	120
NOSENKO O.V. The dolby atmos technology in the context of the analysis of contemporary Ukrainian music.....	141
SAVCHENKO Yu.O. Modern approaches to leading a student vocal ensemble.....	162

VISUAL ART PRACTICES

GORBATENKO L.P. Formation of an artistic image in color science painting.....	179
NESTERENKO P.V. Cultural-historical aspects of the creative work of Vasil Leonenko.....	195
BRYLOV S.V., KUZMICHOVA V.S., KOLESNYKOV V.V. Features of training designers within the framework of the	

academic discipline “Media Art”: the keys to successful work in digital art and social networks.....	213
--	-----

CULTUROLOGICAL ESSAYS

YAKOVLEV O.V., SHMAN S.V. Dialogue of scientific and artistic generations as a means of forming the cultural capital of Ukraine.....	229
ARAYA BERRIOS N.V. Between vision and action. Teaching “Social and cultural project management in the arts”.....	249
BUCHMA-BERNATSKA O.Ye., POHREBNIAK M.S. Object theatre as a stage tendency of the performative turn in the art of puppetry.....	263
POGREBNIAK G.P., HRANOVSKA V.O. The phenomenon of the artist's self-realization	284
PASENKO I.M. Copyright and intellectual property in the field of art.....	317
SHTEFIUK V.D. A modern approach to the physical training of an actor: intercultural dimension and physical expressiveness.....	339
SKRYPNYK V.V. The book as a symbol of culture: from handwritten codices to digital media.....	355
SUHAK-SNARSKYI I. Hermeneutic Interpretation of Art: Shared and Divergent Views in the Thought of Heidegger and Gadamer.....	368
ARTICLE REQUIREMENTS.....	384

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.12-25>
УДК 78.06;78.072(045)

Ганна Едуардівна ОВЧАРЕНКО,
кандидат педагогічних наук, доцент,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: anna.ovcharenko@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-8648-6694

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

**ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА З
ЕСТРАДНИМ ВОКАЛІСТОМ**

Анотація. У статті розглянуто специфіку професійної взаємодії концертмейстера з естрадним вокалістом як окремого напрямку сучасної виконавської та педагогічної практики. У статті комплексно проаналізовано специфіку взаємодії концертмейстера з естрадним вокалістом як окремий напрям концертмейстерської діяльності, що має суттєві відмінності від класичної вокальної практики. Проаналізовано адаптацію акомпанементу до виконання твору з мікрофоном, необхідність імпровізаційної гнучкості, участь у створенні

сценічного образу та художньої інтерпретації твору. Окрема увага приділена роботі над кавер-версіями як особливому виду творчого партнерства, де концертмейстер і вокаліст виступають як співавтори оновленої музичної форми. У результаті дослідження сформульовані методи ефективної взаємодії між естрадним вокалістом і концертмейстером, а також запропоновано рекомендації щодо вдосконалення професійної майстерності концертмейстерів, що працюють в естрадному напрямі, розглянуті основні вимоги до концертмейстера в роботі з естрадним вокалістом, визначено ключові навички та особистісні якості, що забезпечують ефективну спільну діяльність. У сучасному музичному просторі роль концертмейстера зазнає значної трансформації, що зумовлено розширенням жанрових меж та активним проникненням естрадного вокалу у виконавську та освітню практику. Традиційна академічна модель акомпанементу, в якій концертмейстер виконує переважно допоміжну функцію у підтримці вокаліста, вже не охоплює усі аспекти взаємодії у рамках естрадного жанру. Натомість виникає потреба в універсальному фахівцеві, який поєднує в собі навички акомпаніатора, аранжувальника, імпровізатора й художнього співтворця. Незважаючи на те, що дослідження сучасного українського музичного мистецтва, зокрема – естрадного, в останні десятиліття значно пожвавились, досі відчувається брак наукових робіт, присвячених особливостям роботи концертмейстера з естрадним вокалістом.

Ключові слова: концертмейстер, естрадний вокал, звукова апаратура, акомпанемент, кавер-версія, імпровізація, креативність, музичне мистецтво, співпраця.

Вступ. Сучасна музично-виконавська практика відзначається дедалі більшою жанровою розмаїтістю та стиранням меж між академічною та популярною музикою.

У цьому контексті професійна діяльність концертмейстера зазнає якісних змін, зумовлених необхідністю адаптації до нових виконавських форматів, зокрема – до співпраці з естрадними вокалістами. На відміну від академічного вокалу, де акомпанемент суворо регламентований нотним матеріалом, в естрадній музиці концертмейстер часто має значну свободу в трактуванні музичного тексту, а іноді – виступає як рівноправний креативний партнер сучасного естрадного вокаліста. Робота концертмейстера в естрадному жанрі є надзвичайно багатогранною та вимагає від фахівця не лише високого рівня виконавської майстерності, а й розвиненого естетичного чуття, гнучкості, стилістичної обізнаності та комунікативних навичок. Актуальність теми зумовлена зростанням популярності естрадного вокалу в мистецьких закладах освіти та на сценічному просторі, що вимагає відповідної методичної та професійної підготовки фахівців акомпаніаторської сфери. Недостатня кількість фахових досліджень, присвячених саме естрадному напрямку у концертмейстерській діяльності, створює наукову нішу для глибшого аналізу цієї проблематики.

Постановка проблеми. Концертмейстерська діяльність традиційно розглядається в контексті академічного вокалу, де сформовані сталі підходи до взаємодії між вокалістом та акомпаніатором. Водночас розвиток популярної музики, зокрема естрадного співу, відкриває нові виконавські горизонти, які потребують перегляду усталених методик та форм взаємодії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика творчої взаємодії концертмейстера з вокалістом рідко знаходить відображення у наукових працях вітчизняних та зарубіжних дослідників. У поодиноких дотичних роботах концертмейстерська діяльність розглядається як самостійна форма музично-виконавської

практики, що передбачає не лише високий рівень володіння інструментом, а й здатність до гнучкої адаптації, емоційного резонансу та активної творчої співпраці з вокалістом. Значну увагу приділено методичним аспектам роботи в академічному вокальному жанрі. Зокрема, у деяких працях проаналізовано психолого-педагогічні засади співпраці з вокалістом, акцентується важливість розвитку комунікативних навичок концертмейстера, його здатності до спільної інтерпретації музичного матеріалу, врахування індивідуальних особливостей співака. Проте, попри наявність ґрунтовних досліджень у царині академічного виконавства, питання специфіки роботи концертмейстера з естрадним вокалістом досі лишається недостатньо вивченим. Поодинокі дослідники звертають увагу на потребу адаптації традиційної концертмейстерської підготовки до вимог сучасного естрадного мистецтва. Зокрема, йдеться про необхідність оволодіння естрадною стилістикою, володіння імпровізаційними навичками, знанням специфіки мікрофонної техніки та сценічної подачі матеріалу.

Е. Афанасьєва [1] розглядала методичні особливості роботи концертмейстера з студентами-музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах. І. Белова [2] приділила увагу творчим взаємовідносинам вокаліста й концертмейстера в контексті українського виконавства.

Таким чином, беззаперечною є актуальність подальшого дослідження особливостей роботи концертмейстера в естрадному жанрі, що й зумовило вибір теми даної наукової розвідки.

Мета статті – визначення особливостей професійної взаємодії концертмейстера з естрадним вокалістом, а також виявлення вимог до виконавської, комунікативної та стилістичної підготовки концертмейстера в умовах сучасного музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Естрадне вокальне мистецтво характеризується широким жанровим спектром (джаз, поп, рок, соул, блюз тощо), що потребує від концертмейстера не лише технічної майстерності, а й глибокого розуміння стилістичних особливостей виконуваного матеріалу. На відміну від академічного репертуару, де переважає точне слідування нотному тексту, в естрадному жанрі вагоме місце посідають імпровізація, свобода ритмічного фразування, індивідуальна інтерпретація вокаліста. Це вимагає від концертмейстера вміння підлаштовуватися до манери виконання співака у реальному часі, залишаючись при цьому повноцінним учасником музичного процесу. Суттєвою відмінністю естрадного виконання є активне використання звукового обладнання. Спів у мікрофон докорінно змінює як звукову природу голосу, так і динаміку сценічної взаємодії між вокалістом та концертмейстером. У традиційній академічній школі вокалу акустичне звучання формується виключно природними засобами, в той час як мікрофон додає новий вимір – підсилення та обробку звуку, його тембральне забарвлення за допомогою реверберації, компресії тощо. Це вимагає від концертмейстера не лише володіння інструментом, а й орієнтації у звуковому балансі сцени, тембрових особливостях електронного звуку та вмінні коригувати динаміку виконання відповідно до налаштувань мікрофона.

Крім того, спів у мікрофон часто передбачає більшу свободу руху і варіативність інтерпретації, включаючи імпровізаційні вставки, зміну ритмічної структури або агогіки в реальному часі. У таких умовах концертмейстер повинен володіти не тільки гнучкістю у грі, але й високим рівнем концентрації, слуховою чутливістю та вмінням розуміти виконавця буквально по диханню або жесту. Особливе значення має попереднє узгодження темпів,

вступів, пауз, рівня звукового балансу. Підготовка до виступу з мікрофоном вимагає репетицій в умовах, максимально наближених до концертних, із застосуванням реального звукопідсилення, що дозволяє концертмейстеру адаптувати свою гру до особливостей звучання інструмента в підсиленому просторі. Таким чином, спів у мікрофон висуває до концертмейстера нові вимоги, що стосуються як технічного володіння інструментом, так і здатності до психологічної підтримки, творчої взаємодії та розуміння сучасних сценічних технологій. Також концертмейстер повинен враховувати акустичні особливості сцени, специфіку звукового балансу, зокрема за умов підключення електронних інструментів чи використання фонограми. У таких ситуаціях виникає потреба в тісній співпраці з звукорежисером, що є додатковим компонентом професійної компетентності.

Варто зазначити, що ефективна співпраця між естрадним вокалістом та концертмейстером ґрунтується на взаємному довірі, комунікативній відкритості, гнучкості мислення та емоційній чутливості. Особливої уваги потребує процес спільної репетиційної роботи, де важливо не лише відпрацювати точність інтонаційно-ритмічного рисунку, а й створити єдину художню концепцію виступу. При цьому концертмейстер повинен не лише «супроводжувати», а й активно формувати музичне середовище, зберігаючи при цьому баланс між особистим виконавським баченням і стилістикою вокаліста.

Однією з ключових компетенцій концертмейстера, що працює з естрадним вокалістом, є здатність до експресивного, іноді навіть сценічно-акторського виконання. Це дозволяє досягти глибшої емоційної взаємодії з вокалістом та глядацькою аудиторією. У цьому контексті важливим є розвиток таких навичок, як сценічна виразність, артистизм, вміння розуміти артикуляційні та

мімічні сигнали виконавця, швидко реагувати на зміни в його інтерпретації.

Таким чином, робота концертмейстера з естрадним вокалістом вимагає від нього комплексної підготовки, що поєднує високий рівень володіння інструментом, глибоке розуміння естрадної стилістики, комунікативну гнучкість та сценічну виразність. Успішна взаємодія в цій сфері є запорукою якісного художнього результату та професійного зростання обох учасників творчого процесу.

Основна проблема роботи концертмейстера з естрадним вокалістом полягає у недостатній увазі до специфіки естрадного жанру. Це і взаємодія концертмейстера з академічними вокалістами, не виокремлюючи особливостей співпраці саме з естрадними виконавцями (ритмічна свобода, мікрофонна техніка, стилістика тощо, яка притаманна саме роботі з естрадним вокалістом). Також, це відсутність практичних прикладів – обговорення не підкріплене аналізом реальних ситуацій із концертної чи педагогічної практики. Недостатнє врахування імпровізаційного компоненту – коли естрадний вокал часто включає імпровізацію, варіації мелодії, фразування, що вимагає від концертмейстера високої гнучкості. Про ігнорування психологічного аспекту співпраці можна говорити, коли коли робота з творчими особистостями, як естрадні вокалісти, потребує особливої психологічної підготовки та комунікативних навичок та низький рівень актуалізації новітніх технологій – коли рідко згадується про використання цифрових інструментів, акустичних систем або програмного забезпечення для репетицій або виступів.

Н. Павлюк, О. Шахрай, З. Богдан стверджували що, «концертмейстерська сфера музикування передбачає володіння, як усім арсеналом професійної майстерності, так і безліччю додаткових умінь: звичка організувати партитуру,

«вибудувати вертикаль», виявити індивідуальну специфіку голосу соліста, забезпечити живу пульсацію музичної тканини, дати диригентську сітку. Гарний концертмейстер повинен мати загальну музичну обдарованість, гарний музичний слух, уяву, вміння охопити образну сутність і форму твору, артистизм, здатність образно, натхненно втілити задум автора в концертному виконанні. Концертмейстер має навчитися швидко освоювати музичний текст і одразу відрізнити суттєве від менш важливого» [3]. До практичних рекомендацій роботи концертмейстера з естрадним вокалістом можна віднести як основні такі: регулярно слухати різні естрадні стилі для розширення музичного кругозору, вивчати базові принципи джазової та поп-гармонії, працювати над розвитком ритмічного чуття та відчуття «groove» (**англ. Groove**), тобто ритму в музиці. Також дослідники говорять про те, що грув – це «ритмічний шар» або «інтуїтивне відчуття», яке виникає при ретельно вивіреному ритмі. Слово часто використовується при описі музики, під яку хочеться рухатися, танцювати («грувити»), тренувати імпровізаційні навички у парі з вокалістом, виконувати пісні в різних варіантах (акустично, з фонограмою, у дуєті з інструментами) та практикувати сценічні репетиції з рухом, світлом, емоційною мімікою. Естрадний вокал відзначається підвищеною емоційністю, елементами імпровізації, використанням нестандартних технік дихання, а також яскраво вираженою індивідуальністю артиста. У таких умовах традиційна роль концертмейстера вимагає трансформації – від пасивного акомпаніатора до активного креативного партнера, здатного реагувати на зміну музичної ситуації та стилістичних запитів виконавця.

Як стверджувала Е. Афанасьєва, «Концертмейстеру важливо відчувати специфіку ансамблю зі співаком, за допомогою мелодії і поетичного тексту розкривати зміст

твору, враховувати органічні паузи, особливості дихання співака і пов'язаної з ними тривалості нот, знати закони будування вокальної фрази – її логіки, виразної вимови слова у співі» [1].

І. Белова стверджувала що «Акомпанемент – фундамент, на якому базується сольна партія. Якщо «фундамент» буде не певним, не стійким, то і вся «будівля» твору похитнеться, зруйнується» [2].

Окремим напрямом у творчій взаємодії концертмейстера та естрадного вокаліста є підготовка та виконання кавер-версій пісень (кавер – авторська музична композиція у виконанні іншого музиканта чи колективу). На відміну від традиційного академічного репертуару, кавери передбачають значно вищий рівень творчої свободи, імпровізаційності та інтерпретаційної гнучкості. У цьому контексті роль концертмейстера суттєво трансформується: він постає не лише як акомпаніатор, а як співавтор художньої концепції твору. Робота над кавером вимагає від концертмейстера таких компетентностей, як вміння адаптувати гармонічну, ритмічну та стилістичну структуру пісні до індивідуальних особливостей вокаліста. Також важливою складовою є здатність імпровізувати та створювати варіативний акомпанемент, що відповідає сучасним естрадним стандартам, або гнучкість у роботі з тембровою палітрою та динамікою, зокрема в умовах мікрофонного озвучення. Головним аспектом є зазвичай активна участь у розробці сценічного образу та емоційного наповнення твору. Сам процес створення кавер-версії ґрунтується на детальному аналізі оригіналу, спільному обговоренні художнього задуму, а також на експериментальному доборі темпу, фактури та фразування. Особливу увагу приділяють пошуку нового звучання, яке дозволить відкрити пісню в іншому ракурсі, водночас зберігаючи її смислову цілісність. Таким чином, співпраця

вокаліста з концертмейстером у межах підготовки каверів стимулює розвиток виконавської самостійності, творчої ініціативи та сценічного мислення обох учасників творчого процесу. Це сприяє формуванню сучасної моделі взаємодії у галузі популярної музики, де концертмейстер є повноцінним партнером у сценічному діалозі. Кавер-версія – це не копія оригінального твору, а його нове прочитання, іноді – з кардинальною зміною стилістики, темпу, гармонії чи емоційного забарвлення. Для концертмейстера це завдання особливо складне і водночас надзвичайно креативне: він не лише супроводжує вокаліста, а й виступає аранжувальником, інтерпретатором і музичним режисером.

Незважаючи на актуальність теми, в українському музикознавстві питання співпраці концертмейстера з естрадним вокалістом залишається недостатньо дослідженим. Існує брак комплексних науково-практичних підходів до формування необхідних компетентностей у концертмейстерів, які працюють у сфері естрадного мистецтва.

Висновки. Отже, співпраця концертмейстера з естрадним вокалістом має низку специфічних особливостей, які суттєво відрізняють її від традиційної академічної вокальної практики. Насамперед це стосується динамічного та стилістичного розмаїття естрадного жанру, необхідності володіння мікрофonomною технікою, а також високого рівня імпровізаційної готовності обох виконавців. Концертмейстер у такій взаємодії виконує не лише роль акомпаніатора, але й стає повноцінним творчим партнером: він формує гармонічну основу виконання, підтримує тембровий і ритмічний баланс, бере участь у створенні нових інтерпретацій, зокрема у випадку роботи над кавер-версіями пісень. Його функції охоплюють як технічні аспекти (аранжування, адаптація фактури), так і психологічну підтримку виконавця на сцені. Аналіз

особливостей цієї взаємодії дозволяє зробити висновок про потребу в цілеспрямованій підготовці концертмейстерів до роботи з естрадним вокалістом. Таким чином, формування сучасної моделі взаємодії концертмейстера й естрадного вокаліста вимагає переосмислення підходів до професійної підготовки фахівців з урахуванням нових вимог музичної індустрії та сценічної практики.

Концертмейстер в естрадному вокалі – не просто акомпаніатор, а повноцінний партнер, а іноді – співавтор творчого продукту. Його завдання – створити комфортне середовище для вокаліста, підтримати художній образ твору та забезпечити музичну єдність номеру. Успіх такої співпраці залежить від поєднання технічної майстерності, гнучкого мислення та емоційної відкритості. Успішна взаємодія між цими учасниками музичного процесу базується на високому рівні виконавської майстерності, розвинених комунікативних навичках, стилістичній обізнаності та вмінні гнучко адаптуватися до індивідуальних особливостей вокаліста. Особливої уваги потребує імпровізаційний аспект, характерний для естрадного жанру, що висуває додаткові вимоги до концертмейстера як креативного партнера, здатного до музичного діалогу в реальному часі, для створення цікавих та сучасних кавер-версій пісень. Серед ключових чинників ефективної роботи варто виокремити: знання жанрової специфіки, володіння естрадною ритмікою, артистизм, здатність до сценічної взаємодії, а також співпрацю з технічним персоналом (звукорежисером тощо). Все це формує образ сучасного концертмейстера як універсального фахівця, який має бути гнучким, мобільним і психологічно підготовленим до роботи в умовах сценічної та стилістичної варіативності.

Список використаної літератури:

1. Афанасьєва Е. Методичні особливості роботи концертмейстера з студентами-музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах. Молодий вчений. 2017. №10(30). Сс. 230-235.
2. Белова І. Творчі взаємодії вокаліста й концертмейстера в контексті українського виконавства. Молодий вчений. 2017. №8.1(48.1). Сс. 2-4.
3. Павлюк Н., Шахрай О., Богдан З. Етичність концертмейстерської майстерності як реалізації творчого, виконавського та педагогічного професіоналізму. Інноваційна педагогіка. 2023. Вип. 58. Т.2. Сс. 102-105.

Hanna E. OVCHARENKO,

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: anna.ovcharenko@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-8648-6694

Svitlana V. ZARYA,

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

**FEATURES OF THE CONCERTMASTER'S WORK
WITH A POP VOCALIST**

Abstract. The article explores the specifics of professional interaction between a collaborative pianist and a

pop vocalist as a distinct area of modern performance and pedagogical practice. The comprehensive analysis of the interaction between the pianist and the pop vocalist as a separate domain of collaborative performance, which significantly differs from classical vocal practice has been done. The article examines the main features of a pianist's work with a pop vocalist, including adaptation of the accompaniment for performance with a microphone, the need for improvisational flexibility, participation in the creation of a stage image, and artistic interpretation of the piece. Particular attention is paid to working on cover versions as a special form of creative partnership, where the pianist and vocalist act as co-creators of a renewed musical form. As a result of the study, methods for effective interaction between pop vocalists and collaborative pianists are formulated, and recommendations for improving the professional skills of pianists working in the pop genre are proposed. The article also outlines the main requirements for a pianist working with pop vocalists and identifies key skills and personal qualities that ensure effective collaboration. In the contemporary musical space, the role of the collaborative pianist is undergoing significant transformation due to the expansion of genre boundaries and the active integration of pop vocals into both performance and educational practices. The traditional academic model of accompaniment, where the pianist plays a primarily supportive role, no longer fully encompasses the scope of interaction within the pop genre. Instead, there is a growing need for a versatile specialist who combines the skills of an accompanist, arranger, improviser, and artistic co-creator. Despite increased scholarly attention to contemporary Ukrainian musical art, particularly in the pop domain, in recent decades, there is still a noticeable lack of academic research dedicated to the specificities of the collaborative pianist's work with pop vocalists.

Key words: collaborative pianist, pop vocals, sound equipment, accompaniment, cover version, improvisation, creativity, musical art, collaboration.

References:

1. Afanasieva, E. (2017). Metodychni osoblyvosti roboty kontsertmeistera z studentamy-muzykantamy u vyshchykh mystetskykh navchalnykh zakladakh [Methodological features of the work of an accompanist with student musicians in higher art educational institutions]. *Molodyi vchenyi*, 10(30), 230-235 [in Ukrainian].
2. Byelova, I. (2017). Tvorchy vzaiemodii vokalista y kontsertmeistera v konteksti ukrainskoho vykonavstva [Creative interactions between vocalist and accompanist in the context of Ukrainian performance]. *Molodyi vchenyi*, 8.1(48.1), 2-4 [in Ukrainian].
3. Pavlyuk, N., Shakhrai, O., Bogdan, Z. (2023). Etychnist kontsertmeisterskoi maisternosti yak realizatsii tvorchoho, vykonavskoho ta pedahohichnoho profesionalizmu [Ethics of accompanist skills as an implementation of creative, performing and pedagogical professionalism]. *Innovatsiina pedahohika*, 58, 2, 102-105 [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.26-44>
УДК 781.62

Тетяна Вікторівна САМАЯ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва,
Київ, Україна,
e-mail: t.samaya@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-1429-2951

ТЕРМІНИ МУЗИЧНОЇ РИТМІКИ ТА ЕТИМОЛОГІЧНИЙ ЗВ'ЯЗОК ІЗ ЛОГІЧНИМ МИСЛЕННЯМ ВИКОНАВЦЯ

Анотація. Стаття присвячена термінологічному аспекту музичної ритміки та її зв'язку з мисленням музиканта у виконавській практиці. Конструктивна логіка кожного терміна ґрунтується на етимологічній значущості в контексті сучасної естрадної лексики. Проте сьогодні залишається актуальним коректне осмислення спеціалізованих термінів теорії ритму у вітчизняній музичній педагогіці. Розглянуто термін «ноти *inégaes*» з французької школи ритміки епохи бароко (XVII-XVIII ст.), який перекладається як «нерівні ноти» та визначає часовий інтервал між парою ідентичних нот єдиної тривалості. Термін характеризує ритмічний прийом, що цілком залежить від психологічного сприйняття виконавця та стилістичних особливостей музичної композиції. У порівнянні гри двома музикантами твору Ф. Куперена «Женці», Р. Сігел (клавесин) та Ю. Медяник (баян), яскраво проявляється прийом ноти *inégaes* (Сігел) та його відсутність (Медяник). На матеріалі дослідження Д. Фуллера проаналізовано терміни «кон'юнктивний» та «диз'юнктивний» ритмічний рух мелодії у творах

Ф. Куперена та М. Монтеклера, а також наведено приклади їхньої нотографіки. Встановлено, що прийом ноти *inegales* використовується у випадках кон'юнктивного руху мелодії, а при диз'юнктивному русі його дія обмежується. Проводиться аналогія нот *inégaies* у джазовій ритміці як «свінгуючої ноти», що дозволяє моделювати ритмічний образ у свінгу, оскільки даний принцип охоплює всі градації руху другої ноти з пари нот ідентичної тривалості. При цьому виявлена тотожність нотного написання та його практичного значення у джазовій ритміці. У статті демонструються зразки патернів свінгового рисунка, які використовуються в оркестрових партитурах і є прикладами засобу виразності ритму свінгу у навчально-методичній літературі. Вивчення етимології термінів на прикладі нот *inegales* французької школи епохи бароко народжує нову наукову гіпотезу джазової історіографії у вирішальній ролі впливу французької культури на ритмоінтонаційну складову музичного середовища Нового Орлеана на початку ХХ ст. Термінологічна система є консолідуючим чинником, що вирішує низку питань методологічної та практичної проблематики.

Ключові слова: музичне мистецтво, термінологія, етимологія, музична ритміка, теорія ритму, ноти *inégaies*, джаз, свінг, виконавське мистецтво.

Вступ. Концептуальний підхід до обґрунтування специфічних цілей у практиці навчання естрадного музиканта, глибокого пізнання ним музичного ритму, термінології та вирішення поставлених завдань на цю тематику докорінно змінює уявлення про практичне втілення музичного матеріалу в цілому. Робота над логічним розумінням спеціалізованих термінів, що позначаються у конкретному напрямі, мають виходити не

лише з поповнення лексичного запасу, а і з більш глибокого вивчення їх етимології.

Згадаємо, що термін «етимологія» (з грецьк. *Etimos*) означає «істинний», і щоб активувати у своїй свідомості найповніше розуміння терміну, необхідно дослідити внутрішній зміст, його дефініцію через аналіз та уточнення елементарних понять, розібратися у джерелах його походження.

Постановка проблеми. Цілком природно, що для розкодування значення нових термінів, забезпечення текстової комунікації студент звертається до джерел їх перекладу (словники, довідники, інтернет тощо) та узгоджує своє сприйняття терміну з його логічним втіленням. Якщо поставити питання дослівного перекладу будь-якого слова-терміну без додаткового заглиблення у певний науковий контекст, його значення не одразу розкриється, не кажучи вже про ідеї та методи вирішення актуальної проблематики наукових публікацій, які стають малоефективними або взагалі закритими для осмислення.

Специфічні терміни музичної ритміки, прийняті серед естрадних музикантів визначають аналогічний смисловий та фактологічний зміст, де конструктивна логіка назви кожного ґрунтується на його етимологічній значущості. Багато термінів зафіксовано в американському музикознавстві – батьківщині джазової традиції і стали нормою міжнародної музичної лексики. Проте для вітчизняної педагогіки до сьогодні однією з актуальних проблем залишається формування коректного уніфікованого впорядкування спеціалізованих термінів у напрямі теорії ритму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У даному випадку можна згадати крилатий вислів Роуз Бертен «Все нове – це добре забуте старе» (*Il n'y a de nouveau que ce qui est oublié*), який пропонує нам звернутися до витоків

європейської музичної культури епохи бароко (XVII-XVIII ст.) і розглянути термін «ноти *inégaies*» [not inegal] (від фр. – нерівні ноти).

Повне уявлення про «ноти *inégaies*» і його практичне втілення в джазовій ритміці на основі рівномірно написаних нот та їх нерівномірного виконання краще отримати з етимологічного контексту історичної послідовності музичної традиції Франції. Вченими висувається припущення, що історія виникнення французької ритміки бере свій початок із професійної школи Нотр-Дам (XII-XIII ст.).

Метою цієї статті стало визначити необхідність активного осмислення музикантом етимології кожного терміна як унікального джерела пізнання суті, через яку відкривається логічний зв'язок інтерпретацій та історичних методів їх використання у виконавському процесі.

Виклад основного матеріалу. Дослідник Д. Фуллер у статті «Notes inégales» розглядає цей виконавський прийом на матеріалах творчості двох французьких композиторів Ф. Куперена (1668-1733 pp.) та М. Монтеклера (1667-1737 pp.), і пише наступне: «Зв'язок між інтервалами (*ритму* – *T. C.*) та нерівністю був складним. У XVIII столітті нерівність асоціювалася з *кон'юнктивним рухом*. Деякі автори, наприклад, Куперен, говорили про це прямо, а приклади нерівності, наведені в трактатах, зазвичай є *кон'юнктивними*. З цього випливало, що *диз'юнктивний рух* був рівним, але твердження щодо цього рідкісні. Монтеклер дав правило обмеженого застосування: “Коли мелодія продовжується *диз'юнктивними* інтервалами, восьмі, розмір 3/4, зазвичай рівні”» [4, с. 13].

У статті дослідник визначає ноти *inegales* як ноти однакової тривалості, згруповані в *пари*, що виконуються як *непарні*, тобто *пунктирним ритмом*, а сам виконавський

процес часової ритмічної рівності пар восьмими тривалостями нот у даному прикладі визначається терміном «диз'юнктні інтервали». Спробуємо розглянути це питання у ширшому аспекті.

То ж, термін виконавської практики «ноти *inégaies*» є конструктивною нерівністю часового інтервалу між двома рівно написаними нотами єдиного угруповання при їх практичному відтворенні (рис. 1) в пропорціях 3 : 1, 2 : 1 та ін., що в цілому залежить від виконавського чуття музиканта:

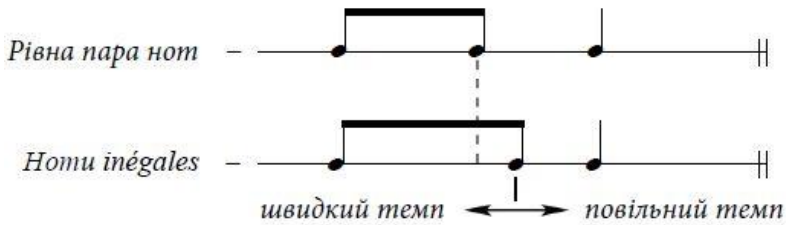


Рис. 1. Схема нотної нерівності

Концепт практичного використання нот *inégaies* є засобом динамічної активації ітеративних ритмічних послідовностей восьмих тривалостей нотних пар у вокальних або інструментальних творах, де коротка тривалість ретушує ритмічну одноманітність, стимулює до відчуття синкопи, своєрідного метроритмічного «затримання», що сприяє високій концентрації емоційного підйому музиканта.

У цьому контексті розглянемо виконавські версії п'єси Ф. Куперена «Женці» двох артистів, де перший, Ю. Медяник, ідеалізує нотний текст у контрастному нюансуванні та не користується прийомом ноти *inégaies* [5]. У таких випадках згадується думка німецького композитора і публіциста Б. Йоффе, який точно описує подібні явища: «Там панує міф “вірності тексту”, причому <...> лише поверхневий шар тексту, не далі того, що видно



Рис. 2. Фрагмент нотної тривалості

на нотній “картинці”. Молоді виконавці не задаються, як правило, питаннями, пов’язаними з інтерпретацією шедеврів, що виконуються ними, начебто всі такі питання вже давно вирішені “високими авторитетами” <...>, оскільки бачать своє завдання в тому, щоб відтворити всі ноти: і динамічні, і темпові показники» [8].

Другим музикантом пропонується клавесиніст Р. Сігел, який цю композицію розкрив у яскраво куперенівському стилі з використанням руху нот *inégales* вже у першій частині п’єси [7].

Варіативність довгих і коротких тривалостей часової організації непарних нот наповнюється варіаційним змістом, починаючи з «полукрапки» (половинної тривалості від першої крапки, що стоїть біля ноти) до подвійної крапки, тривалість яких вибудовується в образному вирішенні виконавця (рис. 2):

Така нотно-ритмічна конструкція вимагала пояснень, і композитори в окремих випадках на полях партії робили низку особливих позначок – вимог до гри ритмічних послідовностей або, навпаки, їх скасування. У факсимільних партіях для клавесину іноді можна зустріти автографи подібних позначень як у нотному прикладі 1, 2 та 4 тактах (рис. 3).



Рис. 3. Факсимільний нотний фрагмент

Внаслідок передбачуваного збільшення звучання першої ноти відбувається відповідне скорочення тривалості короткої ноти пари залежно від стилю композиції й музичного смаку виконавця.

Ефект нот *inégaies* в ті часи вважався одним з основних засобів виразності французької школи ритміки, мав різні ступені варіації у виконавській практиці та відігравав важливу естетичну роль як окремого фрагменту, так і твору загалом. Виконавська стилістика нерівності нотних пар частіше залишалася прерогативою французької музичної школи та не поширювалася в інших європейських країнах. Про це Д. Фуллер висловлювався так: «італійська музика (на думку більшості, але не всіх) виконувалася так, як була написана. Навіть коли рух у впізнаваному італійському стилі було зв'язним, він все одно був рівним» [4, с. 6]. Наголосимо, принцип використання нот *inégaies* зберігався за виконавцем, незалежно від написання нотної партії. Будь-які форми нотографічного зображення у фізичному звучанні завжди залишаються релятивним часовим інтервалом. У даному випадку тривалість короткого та довгого звуків не може ідеально відображати точний часовий параметр інтервалу між ними, тому в нотах це може фіксуватися так (рис. 4):



Рис. 4. Схема нот *inégaies*

Повторимо, що важливим виконавським аспектом є те, що стиль та почуття музиканта завжди будуть «остаточними арбітрами» їхнього естетичного звучання.

Повертаючись до статті Д. Фуллера, розглянемо етимологію терміна «кон'юнктивний рух» (від лат. *coniungere* – зв'язувати), що означає мелодійне голосоведення покроковим рухом не більше одного тону (ступеня) у висхідному або низхідному порядках, як у нотному фрагменті твору Ф. Куперена «Женці» (рис. 5).



Рис. 5. Нотний фрагмент твору Ф. Куперена «Женці»

Термін «диз'юнктивний рух» ми проілюструємо нотним фрагментом твору М. Монтеклера, який також будується за покроковістю, але не за кон'юнктивним принципом мелодії, а з інтервалами більше однієї секунди (рис. 6).

Ex.1 Montéclair: *Nouvelle méthode* (Paris, 1709), p.15



Рис. 6. Нотний фрагмент М. Монтеклера «Новий метод»

Звідси випливає, що прийом ноти *inegales* використовується у випадках кон'юнктивного руху мелодії, а при диз'юнктивному його дія обмежується.

Порівняємо теоретичні результати розвідок Д. Фуллера щодо формування нот *inégales* з аналогічним явищем у ритміці джазу, описаним американським музикознавцем В. Сарджентом у книзі «Джаз» [6]. Дослідник пише: «У даному випадку йдеться про свінг як

особливий засіб виразності у джазі (на відміну від поняття свінгу як джазового стилю). З цієї точки зору, свінг є характерним типом метроритмічної пульсації, заснованою на постійних мікровідхиленнях ритму (випереджальних або запізнювальних) від опорних метричних долей (граунд-біт), у результаті чого у слухача створюється відчуття концентрації великої внутрішньої енергії, що знаходиться в стані нестійкої рівноваги, виникає ефект «розгойдування» звукової маси, розхитування тактового метра. Музичний рух набуває таких якостей, як динамічна конфліктність, імпульсивність, пружність, спрямованість тощо. «Освінговуються» насамперед основні метричні долі такту, що зазвичай додатково підкреслюються акцентами для більшого посилення гостроти ритмічних зрушень» [6, с. 254].

Вражаюча тотожність поняття «свінгуюча нота» з терміном «ноти *inégaies*» надає нам можливість скористатися нагодою науково моделювати ритмічний образ у джазовій музиці, оскільки цей принцип охоплює всі градації «свінгуючої» другої ноти з пари нот ідентичної тривалості.

Нотний запис джазових композицій набув свого розвитку у 30-і роки минулого століття (рис. 7). Вважається, що першим, хто почав фіксувати свої джазові твори, був відомий нью-орлеанський піаніст та композитор Джеллі Ролл Мортон. Зберігши основні правила нотної фіксації музики, взятої від стандартної європейської нотографіки, джазова інструментальна партія не стала чітким дзеркальним відображенням усіх ключових тонкощів класичного твору, а представляла схематичну форму

абревіатурного змісту з літеро-цифровим позначенням акордики.

Вищезгаданий виконавський прийом ноти *inégaies* при зміщенні слабких ритмічних значень у бік наступної долі, формує відчуття часової «затримки» (появи долі) як еквівалента своєрідного синкопування. Це повною мірою відповідає одному з основних принципів виконавської джазової практики, який в теорії джазу визначається терміном «офф-біт» (англ. off beat – від біта), а у широкому розумінні як тип джазової ритміки, прийом, заснований



Рис. 7. Фрагмент нотного запису Дж. Мортон

на мікровідхиленнях (випередження або запізнення) від суворої метричної пульсації будь-якого звуку, ритмічної формули, гармонічного звороту, мелодичної фрази.

Можна багато полемізувати та «гратися словами» щодо того, хто став «Колумбом джазу», в якому місті він зародився; реально розмірковувати над тим, що джаз – вид музичного мистецтва, створений на синтезі музичних культур Європи та Африки, музика якого викликає особливе психологічне відчуття тощо. Проте ми намагаємося виходити з логіки: не робити прогнозів, а аналізувати, спираючись на історичний постфактум.

Звісно, музика джазу заснована на особливому виді ритміки, що латентно ховається в мисленні виконавця, культивується переважно в джазових стилях, для яких нотографічне зображення ритму мелодії виражається умовними позначеннями тривалостей нот. Характерні риси естетичного сприйняття передаються музикантам від покоління до покоління виключно в усній формі. Щодо транскрипцій нотних партій, то вони виконуються без вказівки «нерівності нот» (рис. 8), за винятком записів з метою навчання:

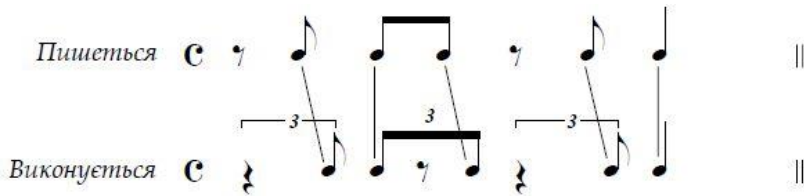


Рис. 8. Умовна схема гри свінгу

Для джазового музиканта стежити за часовою точністю виконання рівних групувань восьмих нот означає невідповідність викладу джазової ритміки, що є синонімічним до терміну французької школи ритміки «ноти *inégaux*». Тому її часове положення частіше транскрибується у першому такті музичної композиції (рис. 9).

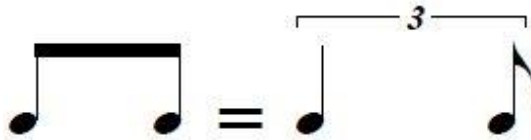


Рис. 9. Ключ транскрипції свінгу

І все ж виникає слушне питання стосовно сучасного трактування нотних значень у партитурі джазового виконавця при формуванні їхньої нерівності у практичному

звучанні. Тут береться до уваги те, що музикант, який володіє нотною грамотою, також знайомий із принципами формування непарності нот. Тому їх написання у структурі тріольного ритму не більше, ніж схема, щоб у виконавця не виникало спокуси на математичне обчислення статичного звучання ритму.

Фактично ми не можемо вивести ідеальну форму нерівності парних нот графічними знаками щодо темпу композиції. Насамперед необхідно враховувати елементарну закономірність, що у джазовій музиці пара восьмих нот не перетворюється на тріоль – «тернарність», як іноді помилково трактується у дидактичній літературі, а трансформується за тривалістю. Внаслідок цього і відбувається енергетична концентрація динамічних характеристик стилю.

При часовому відношенні другої короткої тривалості щодо першої довгої в контексті синхронної пульсації п'єси з'являється третій елемент (не тріоль) – латентний, прихований у глибині почуттів музиканта, що активує емоційну реакцію психічного стану, що називаємо «свінг». У виконавській практиці джазові музиканти пояснюють це досить прозоро: «свінг – означає зіграти потрібну ноту в потрібний час – не раніше і не пізніше» [2].

Наступні зразки патернів свінгового рисунка використовуються в оркестрових партитурах і є чудовою демонстрацією виразного засобу ритміки свінгу, що використовується в навчально-методичній літературі [1].

Ритмічна послідовність парних нот (2-а та 4-а долі такту) у прикладі №1 демонструє рух шістнадцятих тривалостей нот у співвідношенні 3 до 1. Цей варіант акомпанементу переважно підходить до композицій у повільному темпі (рис. 10).



Рис. 10. Приклад 1 – для повільного темпу

Приклад № 2 (рис. 11) – широко розповсюджена інтерпретація свінгового патерну *непарних нот* у співвідношенні 2 до 1 на 2-й та 4-й долі такту, що йдуть у тріольній ритміці. Даний рисунок є основним варіантом запису патерну свінгу в оркестрових партіях та часто використовується у навчальних посібників.



Рис. 11. Приклад 2 – стандартний запис свінгу

Варіант патерну № 3 (рис. 12) є характерним записом для швидких темпів свінгу та стилю «бі-боп», коли парність восьмих тривалостей нот не змінює свого часового значення відповідно їх написання.



Рис. 12. Приклад 3 – для швидкого темпу

Пригадаємо В. Сарджента [6], який у своїх розвідках дещо категорично описував відмінність у сприйнятті ритміки джазовими та класичними музикантами. Він стверджував: «Джазовий музикант має надзвичайно розвинену здатність розрізняти акценти, вловлювати їхню підпорядкованість, і це проявляється у всьому, що він грає

(навіть у найповільніших джазових п'єсах). Його вміння розпізнавати найдрібніші компоненти метрики виявляється в пристрасі до різного роду витончених прийомів, зовсім далеких від європейської музики. Саме відсутність такої здатності у більшості європейських “класичних” музикантів, як мені здається, і пояснюється той загальновідомий факт, що їх спроби грати джаз виявляються малопереконливими» [6, с. 71].

Така констатація В. Сарджентом не закидає виконавцям-класикам «відсутність певних здібностей», а лише підтверджує те, що джаз – це інший вид мистецтва та специфічне музичне мислення. Аналогічно джазовому виконавцю «спроби грати класичну музику» без певної адаптації також виявляться малопереконливими з точки зору еталону психологічного сприйняття академічного жанру.

У даному випадку запитується не про внесок афро-американського конгломерату до культури джазу, а про те, які теоретичні інструменти були використані в процесі його створення. Культивувати виникнення джазу можна з позиції територіального розташування, а не через рівень дієздатності конкретного народу. Йдеться про синтез музичних культур високого рівня розвитку, яким є мистецтво джазу, відправним пунктом якого стала західноєвропейська музична культура.

Численні чудові праці пропонують нам знайомство з народженням джазу, а кількість доказів щодо його витоків не знає меж. Читаючи про те, як джаз виринув з негритянського підпілля з оригінальністю його музичної мови, мимоволі пропонує зазирнути в це «підпілля» та підглянути як вони там «кували» джаз. Проте постійно на думку приходить питання, а що в Африці не було «джазового підпілля» з «оригінальною джазовою мовою», чи рабів завозили виключно до Нового Орлеану для

«музичного кастингу», а решта американських штатів купувала їх лише для того, щоб «позбавити» від рабства? І найімовірніше, цим питанням не буде кінця. Але все ж, дозволимо собі додати до скарбнички історіографічних версій нову гіпотезу.

Історики джазу пропонують нам розглянути, де і за яких обставин народився джаз, при цьому не торкаючись його теоретичного компонента. Навіть ритмоінтонаційну та метроритмічну складову музики джазу чомусь прийнято відносити до особливостей культури афро-американців, їх уміння висловлювати свої мислеформи в унікальних поліритмічних поєднаннях, що закладено у витоки їх природних можливостей. Проте природна обдарованість – це лише передумова, а не кінцевий результат, який потребує інтелектуального розвитку.

У мистецтвознавчій літературі є джерела, які все ж пропонують більш точні, логічно вибудовані думки щодо витоків джазу. Джеймс Колліер у книзі «Становлення джазу» зазначає: «Характерно, що багато відомих піонерів джазу були не неграми, а креолами з домішкою негритянської крові і мали швидше європейське походження, ніж негритянське. Корінні африканці, які раніше не знали джазу, не розуміють його, так само губляться джазмени при першому знайомстві з африканською музикою. Джаз – це унікальний сплав принципів та елементів європейської й африканської музики» [3, с. 6].

Саме на цей факт вказувало чимало музикантів, таких, як Арт Блейкі та інші дослідники джазу, стверджуючи, що ні в Бразилії, ні на Кубі, ні на Ямаїці, ні в країнах тропічної Африки, ні в одному іншому місці, де чорне населення утворює значну частину держави, не з'явилося в ті роки джазу чи близького йому явища [1]. І разом з тим, на сьогоднішній день джазова музика має

пріоритетне значення, інтонації якої потрапили фактично у всі музичні стилі та впливає на виконавську культуру ритмоінтонаційним змістом свінгу. То ж, не варто визначати пріоритетним компонент культури африканського народу як імперативне явище в американській культурі, недооцінюючи при цьому культурний геном, засвоєний від європейської цивілізації.

Висновки. Вивчення етимології термінів, таких, як ноти *inegales* з музичної культури французької школи епохи бароко, народжує нову версію джазової історіографії. Варто згадати, що місце народження джазу на території США є велике місто Новий Орлеан, штат Луїзіана. При цьому обмаль інформації про те, що це місто до 1803 р. знаходилося у володінні Франції, а штат Луїзіана взагалі названий на честь французького короля Людовіка XIV, при дворі якого відбувся надзвичайний розквіт мистецтв. Відповідно більшість населення Нового Орлеану говорила французькою мовою й проповідувала її культуру та традиції.

Ми не наполягаємо на цій версії щодо становлення мистецтва джазу, але, аналізуючи ритмоінтонаційну виконавську специфіку, дозволимо висловити гіпотезу про ритмічну єдність та відповідність одного з елементів ритміки стилю епохи бароко (XVII-XVIII ст.) та джазу (XX ст.). Цієї інформації цілком достатньо, щоб запропонувати усім охочим продовжити цікаве дослідження синтезу музичної культури Африки та Європи в еволюційному розвитку культури джазу. Це може стати глобальною темою подальших глибоких наукових розвідок.

Таким чином, термінологічна система є консолідуючим чинником, яка вирішує ряд питань щодо методологічної та практичної проблематики. При активному зануренні в етимологію кожного терміну з'являється розуміння багатьох понять, що забезпечує

музиканту унікальну форму пізнавальної стратегії власної виконавської майстерності.

Список використаної літератури:

1. Макієвський С. SWING-практикум. Ритмоінтонація. Компінг. Київ: вид. ТОВ «7БЦ», 2022. 58 с.
2. Burns K. Jazz. Hart 1. URL: <https://surli.li/oeiuue>.
3. Collier J. The Making of Jazz: A Comprehensive History. New York: Delta, 1979. 516 p.
4. Fuller D. Notes inégales. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York, London, &c.: Oxford University Press, 2001. Vol. 18. Pp. 190-200.
5. Mediannik Yu. Les Moissonneurs. URL: <https://surli.li/qgtayo>.
6. Sargeant W. Jazz: Hot and Hybrid. New York: Da Capo Press, 1975. 310 p.
7. Siegel R. Les Moissonneurs. URL: <https://surli.cc/mxwxyg>.
8. Yoffe B. Über die Gefahren der Notenschrift. URL: <https://surli.lu/judsay>.

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

**THE TERMINOLOGY OF MUSICAL RHYTHMICS
AND ITS ETYMOLOGY IN THE PERFORMER'S
LOGICAL COGNITION**

Abstract. The article explores the terminological aspect of musical rhythm and the necessity of integrating terminology

into the performance process in musicians' cognitive framework. The constructive logic of each term is based on its etymological significance within contemporary musical lexicon. However, the issue of forming a precise understanding of specialized terms in rhythm theory remains relevant in domestic music pedagogy. The article examines the term “notes *inégaies*” from the French school of rhythm of the Baroque era (17th–18th centuries), which translates as “unequal notes”. This term defines the temporal interval between a pair of identical notes of equal duration. It characterizes a rhythmic technique that is entirely dependent on the performer's psychological perception and the stylistic characteristics of the musical composition. A comparison of two musicians' performances of François Couperin's “Les Moissonneurs” (The Reapers) – namely, R. Siegel (harpsichord) and Y. Medyanik (accordion) – clearly illustrates the use of notes *inégaies* in Siegel's rendition and its absence in Medyanik's interpretation. Drawing on the research of D. Fuller, the article analyzes the terms “conjunct” and “disjunct” rhythmic motion in the melodies of works by F. Couperin and M. Montéclair, providing examples of their notation. The study establishes that the notes *inégaies* technique is typically employed in cases of conjunct melodic motion, while its application is limited in disjunct motion. An analogy is drawn between notes *inégaies* and the concept of “swing notes” in jazz rhythm, which allows for the modeling of rhythmic phrasing in swing. This principle encompasses all gradations of movement of the second note in a pair of identical durations. The study identifies a correlation between the notation of notes *inégaies* and its practical meaning in jazz rhythm. The article presents examples of swing rhythm patterns commonly used in orchestral scores, illustrating their role as an expressive rhythmic device in instructional and methodological literature. Exploring the etymology of terms through the example of notes *inégaies* from the French Baroque school gives rise to a new scholarly

hypothesis in jazz historiography, emphasizing the decisive influence of French culture on the rhythmic and intonational aspects of the musical environment in New Orleans. The terminological system serves as a consolidating factor that addresses a range of methodological and practical challenges.

Key words: musical art, terminology, etymology, musical rhythm, rhythm theory, notes *inégaies*, jazz, swing, performance art.

References:

1. Makievskiy, S. (2022). SWING-praktikum. Ritmointonatsiya. Komping [SWING workshop. Rhythm and intonation. Comping]. Kyiv: 7BC [in Ukrainian].
2. Burns, K. (2001). Jazz. Hart 1. Available at: <https://surl.li/oeiuue> [in English].
3. Collier, J. (1979). The Making of Jazz: A Comprehensive History. New York: Delta [in English].
4. Fuller, D. (2001). Notes inégales. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 190-200. New York, London, &c.: Oxford University Press. 18 [in English].
5. Mediannik, Yu. Les Moissonneurs. Available at: <https://surl.li/qgtayo> [in English].
6. Sargeant, W. (1975). Jazz: Hot and Hybrid. New York [in English].
7. Siegel, R. Les Moissonneurs. Available at: <https://surl.cc/mxwxyg> [in French]
8. Yoffe, B. (2016). Über die Gefahren der Notenschrift. Available at: <https://surl.lu/judsay> [in German].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.45-60>

УДК 78.071.2:2-67:316.77

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

Віталій Сергійович АЖНОВ,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: kmaesmaktor@gmail.com,

ORCID: 0009-0009-8133-9260

КОНЦЕРТИ СУЧАСНОЇ ХРИСТИЯНСЬКОЇ МУЗИКИ ПРОСЛАВЛЕННЯ ЯК ПРОСТІР ВЗАЄМОДІЇ РЕЛІГІЇ ТА ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті досліджується феномен християнських концертів сучасної музики прославлення як складне соціокультурне та комунікативне явище, що виникає на перетині релігійного досвіду та масової культури. Такі форми публічної презентації християнської музики розглянуто з позиції визначення форми вираження постсекулярної релігійності, яка дедалі більше тяжіє до індивідуалізованих, емоційно забарвлених форматів духовної участі, що виходять за межі традиційних інституцій. Концертне середовище постає не в якості простору для музичного виконання, але як цілісний культурний текст, де відбувається трансляція,

переозначення та переформатування сакральних змістів засобами, притаманними популярній культурі. Сцена, звук, світло, образи, риторика виконавців і реакції аудиторії формують цілісну семіотичну структуру, де сакральне у єдності з профаним, не втрачає своєї релігійної основи.

Концерти сучасної християнської музики постають як особлива форма переживання віри, в якій основну роль відіграє емоційний зв'язок між виконавцем і слухачами. Зазначене утворює простір нового різновиду релігійної комунікації, в яких важливу роль відіграє афективний досвід, колективна участь та естетична насиченість події, що обумовлено актуальними змінами в історичному культуропросторі, що відбивається у парадигмі релігійної присутності в суспільстві. Акцентовано, що такий тип музичного поклоніння створює відчуття глибокої внутрішньої причетності до спільного духовного досвіду, що надає події особистісної значущості та справжності. У дослідженні наголошено на важливості вивчення цих концертів як гібридних текстів, що поєднують традиційні релігійні наративи з новими форматами культурної репрезентації. Здійснений аналіз дозволяє говорити про появу нових моделей релігійної ідентичності, які формуються у взаємодії між сакральним змістом та інструментами сучасної комунікативної культури.

Ключові слова: сучасна християнська музика, музика прославлення, постсекулярність, релігійна комунікація, концерт.

Вступ. У сучасному світі, де дедалі виразніше спостерігається зростання ролі популярної культури у формуванні світоглядних орієнтирів, систем цінностей і соціальних практик, взаємодія між релігією та масовою культурою потребує переосмислення в межах новітніх гуманітарних парадигм. Цей процес уже не може

розглядатися виключно в термінах секуляризації, натомість у фокус дослідження дедалі частіше потрапляють практики постсекулярної присутності релігії в культурі. Одним із найяскравіших феноменів цієї взаємодії є концерти сучасної християнської музики прославлення (contemporary worship music), що репрезентують складне переплетення сакрального змісту та комунікативних моделей, характерних для глобальної медіа-індустрії.

З одного боку, ці концерти функціонують як форма духовного переживання, побудованого на афективній взаємодії між виконавцем та аудиторією, де спільне музичне поклоніння створює атмосферу емоційної залученості й екзистенційної автентичності. З іншого боку, вони є структурованим соціокультурним явищем, що відображає сучасні тенденції до індивідуалізації віри, медіатизації релігійного досвіду і трансформації церковної комунікації. Ці події не обмежуються церковними просторами – навпаки, часто відбуваються на масових майданчиках, із залученням сучасних технологій звукозапису, візуальних ефектів та маркетингових стратегій, притаманних шоу-бізнесу.

Постановка проблеми. Попри стрімкий розвиток цього феномену, дослідження концертів християнської музики прославлення як особливої форми релігійного ритуалу та комунікативного простору залишаються обмеженими. У науковому дискурсі бракує систематичного аналізу того, як саме проявляється синтез сакрального і світського в межах цих подій, які соціальні функції вони виконують та як трансформується релігійна практика у цифрову та медійну епоху. Проблематика даного дослідження полягає у визначенні природи концертів прославлення як гібридного явища, що поєднує релігійні практики з інструментами популярної культури. З одного боку, це зумовлює нові форми залучення віруючих, а з

іншого — викликає дискусії щодо автентичності, комерціалізації віри та зміни релігійного досвіду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Актуальність дослідження сучасної християнської музики прославлення зумовлена не лише її широким розповсюдженням у релігійному середовищі, а й її специфічним положенням на перетині традиційної сакральної музики та масової культури. У вітчизняному музикознавстві та релігієзнавстві останніми роками спостерігається зростаючий інтерес до цієї проблематики, що засвідчують низка наукових праць. Значний внесок у дослідження жанрово-стильової палітри духовної музики зробила Ольга Сапожнік, яка у своїй статті «Модуси ідентичності та їх зв'язок із духовною культурою» [3] глибоко аналізує фактори ідентичності як відображення української релігійної свідомості. Авторка підкреслює, що жанрове багатство церковного співу сприяє збереженню духовної спадщини та відіграє провідну роль у формуванні культурної ідентичності. Зазначене дослідження формує напрямки які дозволяють розглядати прояви сакрального та світського у культуропросторі епохи. Особливої уваги заслуговують праці Ольги Зосім, яка не лише систематизувала термінологічний апарат духовної музики в Україні, але й зробила спробу інтегрувати поняття «нова сакральність» у сучасний науковий дискурс. У її дослідженні «Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір» [2], а також у публікаціях, зокрема в аналізі теми «Popular Music in Contemporary Church Chants» [7], розкривається важливий аспект — поява популярної музики як легітимного елемента у складі паралітургійних піснеспівів. О. Зосім демонструє, що музика прославлення не є простою адаптацією популярних стилів до релігійного контексту, а виступає новою формою сакрального висловлення, що поєднує сучасні музичні засоби з

глибинною духовною функцією. Вона наголошує на появі нових жанрових форм, які перебувають поза межами канонічного богослужіння, але активно функціонують у релігійному середовищі — зокрема на конференціях, молитовних зібраннях, молодіжних служіннях. Згідно з твердженням авторки, ці форми музики формують нову парадигму сакрального, де духовність виражається не стільки у формальних ритуальних ознаках, скільки через особистісне емоційне переживання віри, що є характерним і для концертів християнської музики прославлення [2]. У цьому контексті варто згадати також статтю Юрія Власополова [1], присвячену проблемі передачі духовності в сучасній хоровій музиці, де автор вказує на синтез історичних стильових пластів та сучасної інтерпретації. Аналогічні процеси можна спостерігати у концертах прославлення, де християнські тексти набувають нового звучання завдяки використанню поп-рок, електронної або фолк-музики. Більш ретельно розглянуто зазначену тему в іноземних джерелах, насамперед, у фундаментальній праці Albrehta «*Einführung in die Hymnologie*» [4], де закладено основи теологічного аналізу християнської гімнографії. У свою чергу, Barnard у дослідженні «*Liturgie voorbij de Liturgische Beweging*» [5] акцентує увагу на динамічному, процесуальному характері літургійної музики. Проте, хоча його аналіз є релевантним для осмислення контексту музичного богослужіння, він лише побіжно торкається феномену емоційного впливу музики як ключового механізму релігійної взаємодії, що є критично важливим для дослідження концертів християнської музики прославлення. Праця Long «*Beyond the Worship Wars: Building Vital and Faithful Worship*» [6] висуває тезу про необхідність гармонізації змістового та емоційного елементів у побудові сучасного поклоніння. Його концепція «цілісного поклоніння» пропонує продуктивну аналітичну

перспективу, але вона здебільшого орієнтована на традиційні західні протестантські контексти, і лише частково може бути застосована до феномену євангельських харизматичних концертів прославлення, де емоційність і музична експресія часто домінують.

Проте, попри наявність вказаних напрацювань, досі відсутні ґрунтовні дослідження саме християнських концертів прославлення як культурного і релігійного явища. Майже не висвітлені питання їх ритуальної структури, ролі аудиторії, емоційної динаміки, а також функціонування в медіа-просторі. Саме ці — раніше недосліджені аспекти — становлять науковий інтерес даної роботи. Дослідження прагне не лише розширити уявлення про паралітургійну музику, але й запропонувати нову оптику для її осмислення — як тексту в культурному, музикознавчому та релігієзнавчому сенсі.

Метою цієї роботи є аналіз концертів сучасної християнської музики прославлення як особливої форми релігійної комунікації, що функціонує на перетині релігії, культури та мистецтва. Завдання дослідження передбачають окреслення їх ролі в сучасному релігійному житті, як нових форм євангелізації та культурно-мистецьких феноменів у своїй іманентній єдності.

Виклад основного матеріалу. Розмежування між «світською» популярною культурою та «релігійною» культурною сферою становить суттєве методологічне ускладнення, що впливає з багатовимірності й концептуальної плинності самих понять «релігія», «культура» і, зокрема, «популярна культура», що особливо загострюється в контексті аналізу феномену сучасної християнської музики прославлення.

У цьому контексті можна виокремити два основоположні підходи до визначення цього музичного явища. Перший – буквальний – трактує християнську

музику прославлення як жанрову категорію, визначальним чинником якої є експліцитна наявність християнського змісту. Другий підхід, менш очевидний, проте, соціологічно більш промовистий, передбачає розуміння даної музики як продукції, що формується, розповсюджується та сприймається в межах інституційованого християнського середовища – таких, як богослужбові зібрання, молитовні зустрічі, молодіжні форуми, конференції та подібні комунальні практики.

Обидва ці підходи заслуговують на подальше аналітичне опрацювання, адже саме вони формують концептуальну рамку для розгляду концертів християнської музики прославлення як явищ, що одночасно функціонують у дихотомії «музичний виступ» та «релігійний ритуал». Змістове й функціональне нашарування таких концертів створює багатовимірний простір, у якому сакральне та профанне переплітаються, не анулюючи одне одного, а утворюючи особливу гібридну форму культурного вираження.

У професійній літературі та музичному дискурсі часто фігурує термін «сучасна християнська музика» (англ. Contemporary Christian Music або CCM). Проте в межах цього дослідження перевага надається поняттю «християнська музика прославлення», яке ми вживаємо як синонім CCM у його широкому розумінні, адаптованому до українського соціокультурного та релігійного контексту. Відтак, сучасна християнська музика прославлення постає не лише як форма музичного мистецтва, що транслює християнські наративи, а й як соціокультурне явище, вкорінене в динамічному просторі перетину релігійної практики та популярної культури. Вона функціонує як засіб сакральної комунікації, формує спільнотну ідентичність, виконує роль благовістя, і водночас залучена до ширшого культурного дискурсу через використання музичних кодів

сучасності. У цьому сенсі концерти християнської музики прославлення є унікальними подіями, де сакральне та профанне не конкурують, а вступають у складну взаємодію, утворюючи нову форму публічної релігійності.

У світовому та українському культурному контексті спостерігається численна і багатогранна практика використання релігійної символіки та християнських смислів у межах популярної музики. Цей феномен набуває різних форм – від естетизованих цитувань латинських молитов типу «*Kyrie Eleison*» чи «*Ave Maria*», що часто постають у класичному або поп-аранжуванні, до експериментів із сакральними образами у відеокліпах, які можуть бути як глибоко релігійними, так і свідомо провокаційними. Іноді такі звернення мають характер культурної гри з символами, в інших випадках – це вираз особистої віри або релігійної рефлексії автора.

У музиці епохи 1960-х-1970-х рр., йдеться про західну музику, часто спостерігалось тяжіння до синкретизму – включення елементів східних релігій, езотерики чи християнства в музичні тексти та візуальні образи. Водночас, жанри важкого року та металу, зокрема у їхніх піджанрах, таких як блек-метал або індастріал, іноді використовували християнську символіку у контексті антирелігійної або іронічної риторики, що ще більше ускладнює її інтерпретацію. Така багатозначність вживання християнських елементів у популярній музиці вимагає критичного підходу до розмежування власне християнської музики прославлення та музики, яка лише експлуатує релігійний образний ряд. Адже автентичність релігійного звернення, як правило, може бути адекватно оцінена лише в контексті соціокультурного функціонування твору – з урахуванням середовища створення, цільової аудиторії, обставин виконання та комунікативної інтенції.

У цьому сенсі християнська музика прославлення (worship music) не може бути зведена виключно до наявності релігійного тексту чи сакральної тематики. Її відмінна ознака полягає в інституційній і функціональній закріпленості в контексті церковного або парацерковного служіння. Музика прославлення постає як інтегральна форма духовної практики, що виконує водночас богословську, естетичну та комунікативну функції.

У цьому контексті музична структура, яка в своїй основі тяжіє до популярної музики (в широкому сенсі – реп, рок, поп тощо), виконує функцію носія культурної впізнаваності й залучення, тоді як текстуальний (лінгвістичний) компонент формує ядро ідеологічного або богословського повідомлення. Візуальна складова – найвідкритіший рівень, що допускає полісемічність і гнучкість у використанні репертуарів. Саме на рівні візуального найчастіше здійснюється напружена семіотична гра між «світським» і «сакральним», яка дає змогу одночасно вписати дійство у християнський контекст і зберегти його привабливість для широкої аудиторії.

Це поєднання, або радше – гібридизація, спричиняє появу особливого дискурсу, в якому символічні елементи (жести, одяг, світло, сцена, пози виконавців тощо) набувають амбівалентного статусу. Вони одночасно можуть бути прочитані як елементи церковного прославлення або як коди світського шоу. Така подвійність прочитання резонує з семіотичною тезою про те, що значення знаку завжди контекстуально зумовлене. Як показує Barnard, лише через занурення в культурний контекст можна виявити, чи є, умовно кажучи, кліпання ока проявом фізіології або соціального сигналу [5, с. 32].

У межах сучасного євангельського середовища концерти християнської музики прославлення набувають особливої ролі: вони виступають як події колективного

духовного переживання, де спільнота віруючих не лише слухає музику, але активно бере участь у процесі прославлення. Ця музична подія стає водночас молитвою, проповіддю та ритуалом. Саме тому аналіз концертів прославлення потребує врахування не лише текстово-музичної складової, а й просторово-комунікативного виміру, соціальної структури події та культурних механізмів, які обумовлюють її сприйняття як релігійного акту. Зазначене дозволяє створеджувати подвійний функціонал християнської музики прославлення як популярного явища: вона є одночасно і продуктом культури споживання, і засобом духовного впливу, особливо ефективним у форматі живих виступів та фестивалів.

Попри те, що християнська музика вважається окремим жанром популярної музики, чіткі межі між релігійною та світською музичною традицією залишаються розмитими. Ця тема є однією з найобговорюваніших у спеціалізованій християнській музичній пресі, що свідчить про постійний пошук ідентичності жанру [5, с. 27].

Використання маркування «християнська» вказує на глибокий зв'язок музики з певною релігійною традицією. Цей зв'язок реалізується у кількох форматах: з одного боку, християнська музична індустрія діє як «парацерковне» явище, де музика поширюється через комерційні канали поза межами формального богослужіння. З іншого боку, ця музика активно вживається в церковному середовищі, її слухають молоді віруючі, проводяться фестивалі сучасної християнської музики під егідою церков, а іноді навіть створюються музичні колективи при парафіях.

Одним із таких прикладів сучасної християнської музики став феномен «християнської рок-музики», жанр, який функціонує як інституційно окреслений елемент християнської субкультури, де популярна музика з релігійним змістом не лише створюється, але й активно

розповсюджується, споживається та рефлексивно переосмислюється у межах церковного або парацерковного середовища.

Отже, визначення сучасної християнської музики, яке використовується в цьому дослідженні, базується на двох фундаментальних характеристиках: наявність чітко вираженого християнського змісту, пов'язаного з богословськими темами, молитовною практикою чи релігійною ідентичністю автора, та функціонування в межах жанрової рамки, сформованої завдяки діяльності християнських інституцій – фестивалів, продюсерських платформ, музичних лейблів, парацерковних організацій та спеціалізованих спільнот слухачів.

Концерти сучасної християнської музики, що виконуються в популярному форматі (з елементами шоу, використанням мейнстрімової стилістики), але з чітко артикульованим релігійним змістом, як специфічна форма духовної комунікації, дозволяють стверджувати гібридність музичного матеріалу. Це полягає у тому, що така музика є гібридною за своєю суттю – вона водночас *популярна* (освоює форми масової культури, включно з елементами шоу-індустрії) та *релігійна* (натхненна християнською вірою, спрямована на прославлення Бога та духовне переживання). Як слушно зазначає Albrecht, така музика «поєднує віру та культуру», зберігаючи свою місію як засобу євангелізації й прославлення [4, с. 45]. Це свідчить про амбівалентність явища, де аудиторія подібних концертів шукає способів підтвердити свою релігійну ідентичність через «обгортку рок-н-рольної музики й розваг» [6].

Подвійна природа християнської популярної музики, релігійної за своїм смислом і популярної за формою, слугує концептуальною точкою відліку для подальшого аналізу концертного простору як особливої форми сакральної

взаємодії. При цьому ця подвійність не постає з академічного осмислення музичного та вербального матеріалу, а також через релігійну ідентичності самих музикантів, які усвідомлюють, рефлексують і артикуляторно формулюють власне місце між двома світами – культурним та богословським.

Ілюстративним прикладом такої саморефлексії є концерти прославлення «Жага» ЕХБ, де один з представників молодіжного руху навів слова фронтмена шведського християнського метал-гурту *Jerusalem* Ульфа Крістіанссона під час виступу 1983 р., а саме «Є дуже мало рок-концертів, після яких людина йде з миром у серці, дуже мало» [5]. Варто наголосити, що у концерті 1983 р. Ульф Крістіанссон веде зал в акапельному виконанні гімну прославлення. Цей епізод яскраво демонструє напруження між форматом рок-концерту та духовною метою події – досягнення внутрішнього миру, що асоціюється з богослужінням і сакральною стрункістю.

Таким чином, християнські концерти, на яких виконується популярна музика, хоча й адаптують естетичні моделі шоу-культури для релігійних цілей, але при цьому прагнуть інтегрувати у себе ключові елементи літургійного досвіду. Це зокрема проявляється у включенні спільної молитви, колективного співу, або ж гімну, що завершує подію й водночас функціонує як символічне завершення духовного ритуалу. У такий спосіб концерт трансформується з естетичного видовища у сакральну подію, що виконує роль альтернативної літургії сучасної християнської культури.

Висновки. Християнські концерти популярної музики – це багаторівневі тексти, що поєднують репертуари, які традиційно вважаються несумісними: сакральне і світське. Їх аналіз дозволяє виявити механізми релігійної апропріації культурних форм та вказує на

важливу роль концертного середовища у формуванні сучасної християнської ідентичності. Подібні концерти можна вважати постсекулярним феноменом, у якому релігія активно взаємодіє з сучасною культурою, зберігаючи власну автономію та трансформуючи її. Отже, в контексті аналізу християнських концертів популярної музики, що позиціонуються як частина церковного або парацерковного середовища, критично важливим є виявлення механізмів, через які певні знаки набувають нового значення або переозначаються. У цьому процесі ключовим виступає саме культурний простір концерту – не лише як фізичне місце, але як комплексний текст, у якому семіотична взаємодія репертуарів відображає не лише художній задум, але й ідеологічне спрямування. Таким чином, можна стверджувати, що сцена християнського концерту є місцем сакрального перекодування популярного, а також популяризації сакрального, що дає підстави для глибшого аналізу взаємозалежності релігії та масової культури в постсекулярну епоху. Перспективами дослідження можуть поставати поглиблені вивчення текстів концертних творів із метою їх кросаналізу у перекладах та різних жанрових втіленнях. Зазначене дозволить глибше зрозуміти, як через мову пісень передається релігійний зміст і які аспекти віри підкреслюються в сучасному музичному поклонінні.

Список використаної літератури:

1. Власополов Ю. Духовність як художній критерій у сучасній хорovій музиці. Музичне мистецтво і культура. 2024. Вип. 39. Сс. 27–35.
2. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 328 с.
3. Сапожнік О. Модуси ідентичності та їх зв'язок із духовною культурою. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Вип. 29. Сс. 104-109.

4. Albrecht C. Einführung in die Hymnologie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. 355 s.
5. Barnard M. Liturgie voorbij de Liturgische Beweging. Zoetermeer: Meinema, 2006. № 4. Ss. 12-34.
6. Long T. Beyond the Worship Wars: Building Vital and Faithful Worship. Durham: The Alban Institute, 2001. № 2. Ss. 100-115.
7. Zosim O. Popular Music in Contemporary Church Chants. Journal of History Culture and Art Research. 2020. Vol. 9. № 2. Pp. 227-235.

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

Vitalii S. AZHNOV,

Kyiv National University of Culture and Arts,

e-mail: kmaecmaktor@gmail.com,

ORCID: 0009-0009-8133-9260

CONCERTS OF CONTEMPORARY CHRISTIAN WORSHIP MUSIC AS A SPACE OF INTERACTION BETWEEN RELIGION AND POPULAR CULTURE

Abstract. This article explores the phenomenon of Christian contemporary worship concerts as a complex sociocultural and communicative form situated at the intersection of religious experience and mass culture. These events are examined as expressions of postsecular religiosity,

which increasingly gravitates toward individualized, emotionally charged modes of spiritual participation that extend beyond the boundaries of traditional institutional frameworks. The concert environment is conceptualized not merely as a setting for musical performance, but as a multidimensional cultural text in which sacred meanings are transmitted, reinterpreted, and reformulated through the symbolic apparatus of popular culture. The stage, sound, lighting, imagery, performers' rhetoric, and audience responses collectively form a coherent semiotic structure in which the sacred, in dynamic interaction with the profane, retains its religious core. Contemporary worship concerts are framed as a distinctive mode of faith experience, wherein the emotional connection between performer and audience plays a central role. This creates a communicative space marked by affective intensity, collective engagement, and aesthetic saturation – characteristics shaped by broader transformations within the historical and cultural landscape. The study underscores that such musical events generate a sense of deep personal involvement in a shared spiritual experience, thereby enhancing the authenticity and subjective significance of religious participation. Special attention is given to the hybridity of these concerts as texts that merge traditional religious narratives with contemporary formats of cultural expression. The analysis supports the view that these phenomena contribute to the emergence of new models of religious identity, formed at the confluence of sacred content and the mechanisms of contemporary communicative culture.

Key words: contemporary Christian music, worship music, postsecularity, religious communication, concert.

References:

1. Vlasopolov, Yu. (2024). Dukhovnist' yak khudozhnii kryterii u suchasnoi khorovii muzytsi [Spirituality as an artistic

- criterion in contemporary choral music]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 39, 27-35 [in Ukrainian].
2. Zosim, O. (2017). *Skhidnoslov'yans'ka dukhovna pisnya: sakral'nyi vymir* [East Slavic sacred song: the sacred dimension]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
 3. Sapozhnik, O. (2018). *Modusy identychnosti ta yikh zv'yazok iz dukhovnoiu kulturoiu* [Modes of identity and their connection with spiritual culture]. *Ukrayins'ka kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 29, 104-109. [in Ukrainian].
 4. Albrecht, C. (1995). *Einführung in die Hymnologie* [Introduction to hymnology]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [in German].
 5. Barnard, M. (2006). *Liturgie voorbij de Liturgische Beweging*. Zoetermeer: Meinema, 4, 12-34 [in English].
 6. Long, T. (2001). *Beyond the Worship Wars: Building Vital and Faithful Worship*. Durham: The Alban Institute, 2, 100-115 [in English].
 7. Zosim, O. (2020). *Popular Music in Contemporary Church Chants*. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(2), 227-235 [in English].

Юлія Миколаївна ПАЛЬЦЕВИЧ,

кандидат мистецтвознавства,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва,
e-mail: y.paltsevich@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-1377-2440

АНСАМБЛЕВИЙ СПІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ 1960-1970-х РОКІВ

Анотація. У статті досліджуються особливості фактури вокально-ансамблевої складової та стилістики пісенних композицій, випущених українськими вокально-інструментальними ансамблями впродовж 1960-1970-х рр. Засадничими для дослідження є напрацювання українських вчених із проблем періодизації історії української естради, її стильових орієнтирів, генези і теоретичних основ естрадного вокального ансамблю. 1960-1970-і рр. визначаються відносно попереднього періоду як етап формування нового естрадно-пісенного репертуару через залучення західноєвропейських жанрів та їх адаптацію на ґрунті українського фольклору. Теоретичною основою є поняття про музичну фактуру та її різновиди, а також терміни, вживані в практиці зарубіжних бек-вокалістів щодо різновидів ансамблевого співу. Проведене дослідження показало різноманітні підходи до використання вокального компоненту у творчості українських ВІА 1960-1970-х рр. Розглянуті пісенні композиції гуртів «Веселі скрипки», «Мрія», «Смерічка», «Арніка» прикметні диференційованим підходом до

можливостей фактури вокального ансамблю. Відзначено широке використання прийомів, що мають відповідники в тодішній американській та західноєвропейській музиці, – тюдор, comment і call and response. Проаналізовані зразки використання ансамблевого співу вказують на наявність як елементів, запозичених із західної музики, так і тих, що опираються на українську народну пісенність. Наявні і прийоми, випрацьовані у професійній хоровій літературі. Зокрема це диференціація фактурних пластів ансамблю, гнучке поєднання контрастної та імітаційної поліфонії з акордовими вертикалями, використання терцієвої втори та вільного руху голосів у двоголоссі. Вибір вокально-інструментальними ансамблями прийомів аранжування ансамблевого співу залежить від загального жанрово-стильового вирішення твору.

Ключові слова: вокальний ансамбль, українська естрадна музика, вокально-інструментальний ансамбль, види фактури, бек-вокал.

Вступ. Ансамблевий спів є однією з важливих складових українського естрадного музичного мистецтва. Поряд з іменами видатних солістів в історію української естради вписані такі гурти, як ВІА «Мрія», «Веселі скрипки», «Смерічка», «Червона рута», «Арніка», «Ватра» та ін. Вокальний ансамблевий компонент відігравав у цих гуртах важливу роль як невід’ємна частина цілого. Унікальність кожного ансамблю зумовлювалася стилем музики, яку він виконував, співацькою манерою, тембровим забарвленням, що залежить від складу учасників – співаків та (за наявності) інструменталістів, використання звукопідсилювальної апаратури. Дослідниця Світлана Чернікова визначає естрадний ансамбль як «унікальний художній організм, який представляє особливу сферу функціонування музичного мистецтва естради і

відрізняється якістю спільності, узгодженості, гармонії цілого і часткового, складання часток цього цілого і виникнення на його рівні нової якості, котра характеризується використанням голосів співаків, електроінструментів і звукопідсилювальної апаратури» [11, с.12].

В умовах, коли цензурою був суттєво обмежений доступ до світової популярної музики (зокрема, американської, британської), а прояви етно-національного в українській існували лише у дозволених у рамках радянської ідеології, вокально-інструментальні ансамблі (ВІА) на українській естраді 1960-1970-х рр. стали рушіями розвитку й оновлення, відповідаючи на існуючий суспільний запит зростаючої молодіжної аудиторії на нову масову музику.

Постановка проблеми. На думку М. Мозгового, «на межі 50-60-х років розпочався новий етап формування естрадного пісенного репертуару, який відрізняється від попередніх помітними змінами в жанровому складі, функціональними особливостями репертуару та засобами його оновлення», а в 1970–1980-і рр. відбувалося розширення естрадно-пісенного діапазону [7, сс. 5, 7]. Також дослідники української музичної естради вказують на «культурну адаптацію та асиміляцію західноєвропейських жанрів на ґрунті українського мелосу» [13, с.11]. Серед таких жанрів згадуються біг-біт, твіст, ду-вап, скіффл, бугі-вугі, джаз, блюз, ритм-енд-блюз, а в роботах останнього періоду – і диско та фанк [12].

Стильові трансформації, які відбувалися в українській естраді упродовж згаданих часових відрізків, торкнулася і вокального ансамблевого виконавства, оскільки вокальні ансамблі входили до складу ВІА як їх невід’ємна частина. Проте у наявних на сьогодні дослідженнях, присвячених українській музичній естраді,

питання функціонування саме вокально-ансамблевого компоненту, його музичних особливостей та змін у контексті загальних жанрово-стильових новацій означеного періоду не розглядалося.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському естрадознавчому дискурсі, що досліджує явища і процеси 1960-х-1970-х рр., можна виокремити групу робіт, що присвячені загальним питанням жанрової та стильової еволюції української популярної музики (О.Бойко [1], М.Мозговий [7], Т.Самая [10], О.Шевченко [14]), дослідження творчості окремих постатей і колективів української естради, зокрема вокально-інструментальних ансамблів (Є.Коваленко [4], А.Шмаленко [16]), їх впливу на формування наступних поколінь та стильових напрямків української естрадної музики (В. Овсянніков [8]).

Інші роботи стосуються власне вокального ансамблевого виконавства. Це роботи педагогічного спрямування (А.Бондарчук [2], І.Шевченко та Л.Бродський [13], Ю.Савченко [9]), розвідки, що розглядають діяльність вокального ансамблю в аспекті соціальної взаємодії (Т.Каблова, В.Тетеря і Ю.Малинка [3]). На власне естрадному вокально-естрадному виконавстві фокусуються Т.Ланіна [5; 6] та С.Чернікова [11], досліджуючи теоретичні та історико-генетичні засади даного явища. Специфіка естрадного ансамблевого співу, що визначається у порівнянні з камерним вокальним ансамблем і хором, полягає у наявності такої риси, як «колективна звучність (термін В. Живо́ва), яка характеризується новим тембром, новою щільністю і насиченістю звучання, новим об'ємом, новими динамічними та кольоровими можливостями» [11, с.12]. Естрадний вокальний ансамбль, на думку Т. Ланіної, «кардинально розширив темброво-акустичне звучання музичного ансамблю», а також збагатив жанрово-стильову палітру, показавши свої можливості у «низці нових

напрямів та стилів: диско, прогресив, фанк, соул, R&B та ін.» [5, с.48].

Говорячи про українські ВІА 1960-1970-х рр., українські дослідники, окрім появи електроакустичного та електроінструментарію, що вплинуло на зміну тембродинамічних характеристик саунду, відзначають як базові риси опанування музикантами стилів та напрямків західної музики й осмислення їх у поєднанні з українським фольклором (способи втілення ладових, мелодичних, ритмічних особливостей народного пісенного і танцювального матеріалу, використання народних акустичних та електро інструментів); Т. Самая називає це явище «неофольклорним» стилем [10, с. 60], Є. Коваленко виносить використання фольклору як атрибутивну ознаку українських вокально-інструментальних колективів 1960-1970-х рр. [4]. Проте, саме вокально-ансамблевий компонент ВІА залишається поза увагою вчених.

Тому **метою** статті є виявити шляхи трансформації вокально-ансамблевого компоненту у творчості ВІА. Завдання – розглянути особливості використання різних видів багатоголосся в ансамблевому співі, взаємодії сольної вокальної партії (чи декількох партій) з партіями решти співаків на прикладах творів у виконанні ансамблів «Веселі скрипки», «Мрія», «Смерічка», «Арніка». Також необхідним видається співставлення прийомів, використаних в аранжуваннях вокальних партій цих ансамблів, із практикою ансамблевого співу та бек-вокалу на зарубіжній естраді означеного періоду.

Виклад основного матеріалу. Вокальний ансамбль передбачає наявність декількох вокальних партій, отже, в його розгляді доцільно звернутися до поняття фактури – «звукової тканини музичного мовлення, яка складається з мелодичних ліній та співзвуч» [15, с. 166]. У композиторській та виконавській практиці сформувалися

три види фактури: унісонна (або монодична), акордово-гармонічна (акордова, гомофонно-гармонічна) і поліфонічна (з різновидами народно-підголоскової, імітаційної та контрастної поліфонії).

У практиці зарубіжного естрадного вокально-ансамблевого виконавства розрізняють поняття «harmony singing» та «backing (backup) singing» (чи синонімічне «supportive vocals») [17]. У першому випадку йдеться про акордово-гармонічний спів, де верхній голос відіграє роль мелодичного контуру, а решта вокальних голосів ідуть у синхронному русі акордовими вертикалями, що гармонізують мелодію. У другому випадку – про фонову, підтримуючу функцію ансамблевих голосів [19]. Серед прийомів бек-вокалу виділяють:

- call and response («заклик і відповідь») і його різновид comment («коментар») – діалогічна взаємодія між солістом та бек-вокалістами. Фрази соліста підхоплюються і повторюються вокальним ансамблем, який відповідає солісту, або ж коментує, доповнює його висловлювання. Бек-вокал в call and response зазвичай оформлюється як акордове багатоголосся;

- канон і контрапункт – прийоми імітаційної та контрастної поліфонії. Підтримуючі голоси, як правило, виконуються унісоном;

- тюдор – короткі унісонні або оформлені в акордовому багатоголоссі фонові вокальні фрази на складах, що не несуть смислового навантаження (shi-boom, doo-wop та ін.), але є, на відміну від вокалізу, зручними для ритмізації, а подеколи – й для імітації гри на інструменті (як, наприклад, склади «doomph, doomph» «дум, дум», що імітують гру на контрабасі). Тюдор можна знайти у західноєвропейських багатоголосних піснях епохи Ренесансу («фа-ла-ла-ла», «дін-дірін-дін» тощо) та у жанрі популярної американської музики сер. ХХ ст. ду-вап [18].

Масова пісня, генетично пов'язана з українською пісню-романсом та солоспівом, на українській естраді виконувалася співаками-солістами в академічній манері, у супроводі симфонічного оркестру чи оркестру народних інструментів. Серед вокальних ансамблів того часу слід згадати тріо сестер Байко, дует Олександра Таранця і Петра Ретвицького.

З сер. 1960-х рр. помітні суттєві зміни у підходах до вокального ансамблювання, обумовлені залученням до арсеналу української естрадної музики нових стильових і жанрових компонентів. Розглянемо низку прикладів використання вокального ансамблю в українській естрадній музиці 1960-1970-х рр.

У пісні **«Намалюй мені ніч»** (1964 р.) М. Скорика на вірші М. Петренка (прем'єрна виконавська версія ансамблю «Веселі скрипки», солістка – Люба Чайківська) прослідковується вплив такого джазового напрямку, як свінг. Примхливий ритмічний рисунок вокальних партій (пунктирний ритм, міжтактові синкопи), поєднуючись із інструментальними партіями, утворюють поліритмічну тканину. Джазовий елемент присутній і в гармонії, зокрема у вокального ансамблю, який підключається у приспівих після швидкого пощаблевого руху мелодії вгору. Ланцюг м'яко дисонуючих чотиризвучних септакордів та їх обернень, нонакордів є гармонізацією мелодичної лінії.

Пісню **«Не топчіть конвалій»** (1963 р.) М. Скорика на вірші Р. Братуня називають першим українським твістом. У виконанні «Веселих скрипок» вокальний унісон ансамблю чергується з багатоголосним акордовим співом у швидкому темпі в характерному ритмі танцю «твіст». Пісня **«Кінчалась ніч»** М. Скорика на вірші М. Петренка відома переважно у версії «Веселих скрипок» із солістом Олександром Щегловим. Риси гармонії та ритміки в цій пісні, як і в «Намалюй мені ніч», вказують на

вплив свінгу. Жіночий вокальний ансамбль включається у другому і третьому приспіві («ти говорила, що даремно проходять дні, летять літа») також у вигляді акордового багатоголосся, що варіюється від двох до чотирьох голосів, а також проспіваних унісоном коротких, ритмізованих синкопами фраз «ту-ду-ду-ду-да» на зразок ду-вапу.

Прийоми аранжування, задіяні М. Скориком у згаданих композиціях (вокальне акордове багатоголосся, яким гармонізована мелодія, використання фонового ритмізованого вокального акомпанементу на складах), у поєднанні зі стилістикою джазу й актуальних танцювальних ритмів 1960-х рр. дають підстави провести аналогії з американськими вокальними гуртами 1950-х рр., такими як «The Chordettes», «The Platters» чи «The Chords» (останніх зараховують до напрямку вокального ансамблевого виконавства ду-вап, що розвинувся на американському ґрунті в епоху зростання популярності раннього рок-н-ролу).

«**Коханий**» (1969 р.) І. Поклада на вірші І. Бараха (виконавська версія ВІА «Мрія» з солісткою Ліною Прохоровою) за жанровими ознаками (такими, як лірична особистісна поезія, широка хвилеподібна кантиленна мелодія у повільному темпі) є романсом, тому вокальне ансамблеве аранжування меншою мірою пов'язані із новітніми західними впливами. Фактурні прийоми вокального ансамблевого багатоголосся використовуються композитором дуже різноманітно, навіть у межах однієї композиції. Вокальний унісон як вокаліз звучить уже у невеличкому вступі до пісні (інтонаційно він не пов'язаний із подальшою мелодією). У куплеті співає лише солістка, а у приспіві, в якому постійно повторюється слово «коханий», використовуються різні види фонового вокалу. На слові «коханий» присутня взаємодія солістки й ансамблю за типом «call & response» («заклик – відповідь»);

в ансамблі – тризвучні акорди, чотиризвучні, експресивні зменшені септакорди з затриманнями. Ще один вид залучення голосів ансамблю в якості доповнення і фону – прийоми контрастної поліфонії, наприклад, низхідний контрапункт по хроматизмах (на словах «коханий – сонце і небо») чи контрастний до мелодії солістки унісонний вокаліз. Ці прийоми відсилають до академічної музики, зокрема хорової спадщини українських композиторів.

«Тече вода каламутна» (1976 р.) – закарпатська народна пісня в обробці І. Поклада у виконанні ВІА «Мрія», що є прикладом нового осмислення фольклору засобами популярної музики. Новаторські риси в аранжуванні цієї пісні проявлені передусім у ритмічному та інструментальному оформленні. Танцювальний характер композиції впливає з синкопованої ритміки оригіналу пісні – синкопи у мелодії є прикметою пісень західноукраїнського регіону. В обробці І. Поклада це синкопування органічно включається у контекст біг-бітової стилістики. В інструментовці вирізняється використання фортепіано, мідних духових (труби), а також досить незвичних для тодішніх ВІА ударних інструментів – бонгів, які відтворюють дрібний остинатний ритм. Фольклорне першоджерело має просту куплетно-строфічну форму, а І. Поклад дописав до цієї пісні приспів, як це більше властиво поп-композиціям. Приспів виконується без тексту, на складах «на-на-най-на».

Вокально-ансамблева складова цієї пісні (сольний спів у ній відсутній) ділиться на два функційні пласти: провідний, що виконує (і в куплеті, і в приспіві) основну мелодію у терцієву втору (як у фольклорному оригіналі), та фонову, яка нагадує тюдор і взаємодіє з основною мелодією комплементарно, як її контрастне доповнення в кінці кожної фрази. У куплеті бек-вокал виконує короткі фрази staccato на голосних («о-о-о», «у-у-у») у трьохголосному викладі.

Такого ж плану, але вже на іншому тематичному матеріалі та інших складах («на-на-най-на»), комплементарні фрази у триголосі звучать, доповнюючи основну мелодію у приспіві.

«У Карпатах ходить осінь» (1972 р.) – пісня Л. Дутківського на слова А. Фартушняка. Існує два популярних виконання цієї пісні – солістами «Смерічки» Н. Яремчуком та В. Зінкевичем, інший варіант – С. Ротару у супроводі ВІА «Смерічка». Розглянемо варіант із сольним дуєтом Н. Яремчука та В. Зінкевича. За характером це танцювальна пісня, що, навіть будучи суто авторською, має ознаки фольклору західноукраїнського регіону: синкопована ритміка, коломийкова структура вірша. Пісня має строфічну будову, замість приспіву в ній дається невелика зв'язка на складах «дана-дана, гей-гей». Подібні приспиви (як варіант «шиді-ріді дана» та ін.) є характерною ознакою народних пісень західноукраїнських регіонів. У куплетах із самого початку майже непомітним для солістів звучить жіночий триголосний акордовий бек-вокал тлом (спочатку на *mormorando*, а потім на фонемі «а»). І лише наприкінці строфи та у приспіві («дана-дана») бек-вокал стає більш помітним завдяки включенню тексту, відтіняючи і доповнюючи дует солістів.

У цьому прикладі видно, як органічно біг-бітова стилістика поєднується з авторським пісенним матеріалом, стилізованим під фольклор. А бек-вокал на складах є одночасно ознакою виливу ду-вапу, і питомим елементом, характерним для західноукраїнського фольклору.

«Кличу тебе» (1974 р.) В. Морозова на вірші В. Канаєва (ВІА «Арніка») має винятково виразні риси фанку, про що свідчать поліритмічні лінії інструментальних партій із головним акцентом на першій долі такту (фанковий *rhythm of the one*), мелодично і ритмічно вигадлива партія бас-гітари, короткі синкоповані фрази у

вокалі (в куплетах пісні) та початковий «хуковий» риф у мідної духової секції, проінтоновані зі штрихом *staccato*. Партії вокального ансамблю співаються в унісон, терцієву втору або акордами (переважно тризвуками). Після соліста в куплетах, перед приспівом звертають на себе увагу енергійні фрази на повторенні інтервалу терції («вустонька черлені, наче дві сунічки» і «я тебе шукаю в шелесті смереки»), що викликають алюзії з «comments» на словах «just a little bit») у бек-вокалі пісні Ерیتی Франклін «Respect», яка вважається однією з класичних зразків музики соул. Ще одна не менш яскрава алюзія (з огляду на використання у бек-вокалі пісні «Кличу тебе» чоловічих голосів, подібну ритміку і гармонію) – хор Апостолів з початковим фоновим рифом на словах «What's the Buzz» з рок-опери Е.Л. Веббера і Т. Райса «Ісус Христос – суперзірка». Використання бек-вокалу в цьому номері, де задіяні також як солісти Ісус, Марія Магдалина та Юда, містить ознаки афроамериканської музики госпел та соул.

Висновки. Проведене дослідження показало різноманітні підходи до використання вокального компоненту у творчості українських ВІА 1960-1970-х рр. Розглянуті пісенні композиції гуртів «Веселі скрипки», «Мрія», «Смерічка», «Арніка» прикметні диференційованим підходом до можливостей фактури вокального ансамблю. Це й акордові вертикалі, що протиставляються унісонам, і різноманітні поліфонічні прийоми (імітації, контрапункти до мелодії у вигляді вокалізів чи з підтекстовками), диференціація з допомогою тембрових та регістрових барв (чоловічі-жіночі голоси, висока-низька теситура), агогіки і штрихів, ритму. Відзначено широке використання прийомів, що мають відповідники в тодішній американській та західноєвропейській музиці, – тюдор, *comment* і *call and response*.

Проаналізовані зразки використання ансамблевого співу дають підстави стверджувати наявність як елементів, запозичених із західної музики, так і тих, що опираються на українську народну пісенність. У випадку окремих пісень можна констатувати, що приспіву бек-вокалу на складах мають як ознаки запозичення з ду-вапу, так і питоме походження у західноукраїнському фольклорі, стаючи елементом, що вирівнює контраст між біг-бітовою стилістикою та українським етномузичним контекстом. Наявні і прийоми, випрацьовані у професійній хоровій музиці. Зокрема це диференціація фактурних пластів ансамблю, гнучке поєднання контрастної та імітаційної поліфонії з акордовими вертикалями, використання терцієвої втори та вільного руху голосів у двоголосі.

Використання вокально-інструментальними ансамблями тих чи інших прийомів ансамблевого співу в розглянутих прикладах корелюється з загальним жанрово-стильовим вирішенням твору, що вказує на високий професіоналізм творців цієї музики, їх інтенцію до цілісності та синтезу різнорідних складових.

Список використаної літератури:

1. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2017. 215 с.
2. Бондарчук А. Роль естрадного вокального ансамблю у формуванні професійних навичок студентів музично-педагогічних напрямків освіти. Педагогічні науки. 2018. LXXXIV. Т.І. Сс.82-86.

3. Каблова Т., Тетеря В., Малинка Ю. Вокально-ансамблева культура як соціальна взаємодія. АРТ-платФОРМА. 2022. Вип 2 (6). Сс.11-26.
4. Коваленко Є. Феномен українських фольклорних вокально-інструментальних ансамблів (60-70-ті рр. XX ст.). PROSOPON. Europejskie Studia Społeczno-Humanistyczne 2016. Вип. 14(1). Сс.119-128.
5. Ланіна Т. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2017. №2. Сс.46-50.
6. Ланіна Т. Феномен естрадного вокального ансамблю в сучасному культуропросторі. Мистецтвознавчі записки. 2017. Вип. 31. Сс. 64-69.
7. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ: КНУКіМ, 2007. 16 с.
8. Овсянніков В. Українські фольклорні ВІА та їх роль у формуванні напряму поп-рок. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Дванадцятої Міжн. наук.-творч. інтернет-конф., м. Київ, 15 травня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. Сс. 79-80.
9. Савченко Ю. Формування готовності майбутніх керівників вокальних ансамблів до творчої взаємодії з музичним колективом: дис. ...на здобуття наук. ступеня доктора філософії. 011 – освітні, педагогічні науки. Київ, Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. 224 с.
10. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
11. Теслер Т. Стилїстика диско в українській пісенній естраді у 80-х роках XX ст. Музичне мистецтво і культура. 2021. Вип. 32. Кн. 1. Сс.403-412.
12. Чернікова С. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації:

автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків: ХДУМ ім. І. Котляревського. 2008. 21с.

13. Шевченко І., Бродський Г. Вокальний ансамбль як форма організації музично-творчої діяльності майбутнього педагога-музиканта. Наукові записки Центральноукр. держ. педагог. університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки. 2017. Вип. 157. Сс.142-147.

14. Шевченко О. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920-1990): автореф. Дис .на здобуття наук.ступеня канд.мистецтвознавства. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ: КНУКіМ, 2010. 20 с.

15. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

16. Шмаленко О. Ансамбль «Червона рута»: особливості творчої діяльності. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2015. Вип.33. Сс.182-187.

17. Backing & Harmony Singers.
URL: <https://surl.lt/cklzhw>.

18. Gribin A. J., Schiff M. F. The Complete Book of Doo Wop. Collectable, 2006. 496 p.

19. Page M. The Art of Backing Vocals.
URL: <https://surl.li/crjprm>.

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

ENSEMBLY SINGING IN THE WORK OF UKRAINIAN VOCAL AND INSTRUMENTAL ENSEMBLES OF THE 1960^S AND 1970^S

Abstract. The article examines the peculiarities of the texture of the vocal ensemble component in song compositions released by Ukrainian vocal and instrumental ensembles during the 1960^s and 1970^s. The study is based on the work of Ukrainian scholars on the problems of periodization of the history of Ukrainian pop music, its stylistic guidelines, genesis and theoretical foundations of the pop vocal ensemble. The 1960^s and 1970^s are defined in relation to the previous period as a stage in the formation of a new variety song repertoire through the involvement of Western European genres and their adaptation on the basis of Ukrainian folklore. The theoretical basis is the concept of musical texture and its varieties, as well as the terms used in the practice of foreign backing vocalists regarding the types of ensemble singing. The study has shown various approaches to the use of the vocal component in the works of Ukrainian vocal groups of the 1960s and 1970s. The considered song compositions of the groups “Veseli Skrypky”, “Mriya”, “Smerichka”, “Arnyka” are characterized by a differentiated approach to the possibilities of the vocal ensemble texture. The author notes the widespread use of techniques that have their counterparts in the American and Western European music of the time – taken from the Doo-Wop genre, comment and call & response. The analyzed examples of the use of ensemble singing indicate the presence of both elements borrowed from Western music and those based on Ukrainian folk songs. In the case of some songs, it can be stated that the backing vocal choruses on the nonsense syllables have both signs of borrowing from Doo-Wop and a specific origin in Western Ukrainian folklore. There are also techniques developed in professional choral literature. In particular, it is the differentiation of textural layers of the ensemble, a flexible combination of contrasting and imitative polyphony with chordal verticals, the use of tertiary secondary and free movement of voices in two-voice duo singing. The choice of vocal and instrumental ensembles of

techniques for arranging ensemble singing depends on the overall genre and style of the song.

Key words: vocal ensemble, Ukrainian pop music, vocal and instrumental ensemble, types of texture, backing vocals.

References:

1. Boiko, O. (2017). *Ukrainska masova muzyka: etapy rozvytku, natsionalni osoblyvosti* [Ukrainian mass music: stages of development, national characteristics]: dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva. 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Kyiv: NAN Ukrainy, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
2. Bondarchuk, A. (2018). Rol estradnoho vokalnogo ansamblu u formuvanni profesiinykh navychok studentiv muzychno-pedahohichnykh napriamkiv osvity [The role of a pop vocal ensemble in the formation of professional skills of students of music and pedagogical areas of education]. *Pedahohichni nauky*. LXXXIV,1, 82-86 [in Ukrainian].
3. Kablova, T., Teteria, V., Malynka, Yu. (2022). Vokalno-ansambleva kultura yak sotsialna vzaiemodiia [The role of a pop vocal ensemble in the formation of professional skills of students of music and pedagogical areas of education]. *ART-platFORMA*, 2 (6), 11-26 [in Ukrainian].
4. Kovalenko, Ye. (2016). Fenomen ukraïnskyykh folklornykh vokalno-instrumentalnykh ansambliv (60-70-ti rr. XX st.) [The phenomenon of Ukrainian folk vocal-instrumental ensembles (60^s-70^s of the 20th century)]. *PROSOPON. Europejskie Studia Społeczno-Humanistyczne* 14(1), 119-128 [in Ukrainian].
5. Lanina, T. (2017). Teoretychni osnovy vokalnogo ansamblevoho vykonavstva [Theoretical foundations of vocal ensemble performance]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*. 2, 46-50 [in Ukrainian].

6. Lanina, T. (2017). Fenomen estradnoho vokalnoho ansamblu v suchasnomu kulturoprostorі [The phenomenon of the pop vocal ensemble in the modern cultural space]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 31, 64-69 [in Ukrainian].
7. Mozghovyi, M. (2007). Stanovlennia i tendentsii rozvytku ukrainskoi estradnoi pisni [Formation and development trends of Ukrainian pop song]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva. 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].
8. Ovsianikov, V. (2019) Ukrainski folklorni VIA ta yikh rol u formuvanni napriamu pop-rok [Ukrainian folk VIA and their role in the formation of the pop-rock direction]. *Kulturno-mystetske seredovyshche: tvorchist ta tekhnolohii: zb. materialiv Dvanadtsiatoi Mizhn. nauk.-tvorch. internet-konf., m. Kyiv, 15 travnia 2019 r.* Kyiv: NAKKKiM, 79-80 [in Ukrainian].
9. Savchenko, Yu. (2023). Formuvannia hotovnosti maibutnikh kerivnykiv vokalnykh ansambliv do tvorchoi vzaiemodii z muzychnym kolektyvom [Formation of readiness of future leaders of vocal ensembles for creative interaction with a musical group]: dys... na zdobuttia nauk.stupenya doktora filosofii. 011 – osviti, pedahohichni nauky. Kyiv, Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka [in Ukrainian].
10. Samaia, T. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: ukrainskyi kontekst [Vocal pop art: Ukrainian context]. Kyiv: Chetverta khvyliia [in Ukrainian].
11. Tesler, T. (2021). Stylistyka dysko v ukrainskii pisennii estradi u 80-kh rokakh XX st. [Disco style in Ukrainian pop music in the 1980^s]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. 32, 1. 403-412 [in Ukrainian].
12. Chiernikova, S. (2008). Heneza estradnoho vokalno-ansamblevoho vykonavstva ta shliakhy yoho profesionalizatsii: avtoref. dys. ... dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand.

mystetstvoznavstva. 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kharkiv: KhDUM im. I. Kotliarevskoho [in Ukrainian].

13. Shevchenko, I., Brodskyi, H. (2017). Vokalnyi ansambl yak forma orhanizatsii muzychno-tvorchoi diialnosti maibutnoho pedahoha-muzykanta [Vocal ensemble as a form of organizing the musical and creative activities of a future teacher-musician]. Naukovi zapysky

Tsentrálnoukr.derzh.pedahoh.universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Seriiia: “Pedahohichni nauky”. 157, 142-147 [in Ukrainian].

14. Shevchenko, O. (2010). Ukrainska populiarna muzyka: vytoky ta problematyka (1920-1990) [Ukrainian popular music: origins and issues (1920-1990)]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva. 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

15. Shyp, S. (1998). Muzychna forma vid zvuku do styliu [Musical form from sound to style]: Navchalnyi posibnyk. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

16. Shmalenko, O. (2015). Ansambl “Chervona ruta”: osoblyvosti tvorchoi diialnosti [Ensemble “Chervona Ruta”: features of creative activity]. Visnyk KNUKiM. Seriiia “Mystetstvoznavstvo”. 33, 182-187 [in Ukrainian].

17. Backing & Harmony Singers (2021). Available at: <https://surl.lt/cklzhw> [in English].

18. Gribin, A. J., Schiff, M.F. (2006). The Complete Book of Doo Wop. Collectable. 496 p. [in English].

19. Page, M. The Art of Backing Vocals. Available at: <https://surl.li/crjprm> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.79-97>

УДК 78.08+784.3

Світлана Степанівна МУРАВИЦЬКА,
доктор філософії з музичного мистецтва,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: s.myravatska@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-9378-0186

КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР: ГЕНЕЗА, ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВА

Анотація. Стаття присвячена становленню нового музичного напрямку «класичний кросовер», що базується на синтезі класичної традиції, естрадної специфіки та сучасного виконавства. Цей своєрідний напрям вважають інноваційно-спрямованою течією у світовій музичній індустрії, його генезу розглядають у контексті постмодернізму, концептуальною особливістю якого в мистецтві стало неприйняття поділу на «елітарне» та «масове» мистецтва та виникнення ідеї їхньої взаємодії. Чисельні розвідки музикознавців не можуть дати чітке визначення цьому культурному феномену: для одних це – стиль, для інших – жанр або напрям. На сьогодні цей феномен досліджувався переважно в культурологічному та соціологічному напрямках, оскільки сучасна музика, на жаль, і досі аналізується у контексті масової, а не художньої культури. У 60-70-ті рр. ХХ ст. митці вдаються до пошуку нових форм, жанрів, стилів не тільки в музиці, а й у вокальному мистецтві. В цей період здійснювалися перші спроби пошуків синтезу академічного й естрадного вокалу.

Своїми цікавими творчими експериментами в цей час відзначився гурт «Les Swingele Singers». У XXI ст. класичний кросовер динамічно розвивається в сучасному вокальному виконавстві й інструментальній творчості. Він представлений переважно яскравими зарубіжними виконавцями, серед яких співаки: Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Алессандро Сафіна, Хейлі Де Вестенра, Джош Гробан, Філіппа Джордано; піаніст Дженніфер Томас, скрипалі Девід Гарретт, Ванесса Мей, Ліндсі Стерлінг та ін. На вітчизняній сцені даний напрям зустрічається не часто. Перші спроби пошуків синтезу академічного та естрадного вокалу здійснювалися у 1960-1970-ті рр. Відзначилась діяльність співаків-сумісників цього періоду, зокрема Д. Гнатюка, Ю. Гуляєва, В. Купріної, А. Мокренка, М. Кондратюка, К. Огневого, Л. Остапенко, Д. Петриненко, та ін. На сьогодні відомі дуетні проекти Ф.Мустафаєв / Т.Самая та В.Степова / В.Сінчук, а також творчість А.Ахат, О. Чубаревої, А. Домські. Аналіз сучасної західноєвропейської музики демонструє високу затребуваність і перспективу класичного кросоверу у музично-вокальному виконавстві. Що ж до ситуації в Україні, можемо стверджувати, що на сьогоднішній день на українській національній естраді він й досі ще у процесі становлення.

Ключові слова: музичне мистецтво, сучасне виконавство, академічний вокал, естрадний вокал, класичний кросовер.

Вступ. На межі XX та XXI ст. сформувався новий музичний напрям – класичний кросовер, який відтворює класичний музичний спадок у нових мистецьких формах естрадними виконавськими прийомами. Цей популярний напрям динамічно розвивається в сучасному вокальному виконавстві. Кросовер приваблює молодих артистів

масштабністю, ефектністю, популярністю на телебаченні, десятками мільйонів шанувальників, можливістю розширити свою вокальну майстерність і проявити себе не лише в класичному академізмі, а й на естраді. Він вимагає від виконавців фундаментальної підготовки, багажу знань та навичок, універсальності артиста. Сучасні представники класичного кросовера активно театралізують свої виступи, перетворюючи їх на концерти-шоу. Зовнішній вигляд виконавця став елементом драматургії, а за логікою побудови програми концертів дедалі більше виявляється принцип калейдоскопічності.

Постановка проблеми. В українському науковому полі аналізується природа й етапи становлення синтетичного музичного напрямку, що здобув велику популярність і міжнародне визнання. Вивчення сучасної західноєвропейської музики демонструє високу затребуваність синтетичного феномену у музично-вокальному виконавстві, однак в Україні класичний кросовер, на жаль, перебуває у процесі становлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвідка будується на поєднанні історико-культурних та музикознавчих досліджень, зокрема таких вчених, як О. Бойко [1], М. Мозговий [2], Т. Самая [4], В. Яромчук [5] та даних з низки інших джерел, присвячених провідним представникам класичного кросоверу. Виходячи з цього, **метою** нашого дослідження визначено етапи становлення та перспективи нового музичного напрямку «класичний кросовер», що базується на синтезі класичної традиції, естрадної специфіки та сучасного виконавства.

Виклад основного матеріалу. У світовій музичній культурі ХХ ст. відбуваються активні пошуки нових шляхів гармонічного злиття класичної музики та сучасних музичних стилів. Вітчизняний дослідник О. Бойко вважає, що така стильова еволюція стала своєрідним рухом від

моно- до полістилістики [1]. Можна зазначити, що й сьогодні композитори схиляються до контрастності, до синтезу «несумісних» елементів, звуків, барв. Феномен полістилістики був закладений в основу нового етапу стильоутворення в сучасній музичній культурі та через закономірний перехід перетворився на новий напрям у мистецтві – класичний кросовер (classical crossover).

У музичній культурі остаточно назва напрямку сформувалася на межі ХХ-ХХІ ст. у США. Цей своєрідний напрям вважають інноваційно-спрямованою течією у світовій музичній індустрії, його генезу розглядають у контексті постмодернізму, концептуальною особливістю якого в мистецтві стало неприйняття поділу на «елітарне» та «масове» мистецтва й виникнення ідеї їхньої взаємодії. Класичний кросовер успішно розвивається вже протягом трьох десятиліть, але й досі багато музикознавців не можуть дійти до чіткого визначення цього культурного феномену: для одних це – стиль, для інших – жанр або напрям.

Дослідниця вокальної естради Т. Самая зауважує, що в науковій і періодичній літературі цей синтетичний феномен діставав різні назви, зокрема симфо-рок, фолк-кросовер, рок-опера, кросовер, classical crossover, neoclassical, classical pop, operatic pop [4].

Це явище нечасто ставало об'єктом дослідження, а нечисленні зарубіжні й вітчизняні розвідки розглядали класичний кросовер переважно в культурологічному і соціологічному аспектах, де сучасна музика аналізується у контексті масової, а не художньої культури.

Проте музичний напрям є гармонійним поєднанням елементів класичної і естрадної музики, цей синтез можна спрямувати на надання естетичного, інтелектуально-філософського та фоново-лікувальної насолоди. Таким чином, класична музика перестає бути складною для широкого загалу, посилена відеорядом і застосуванням

піар-технологій, така музична продукція автоматично стає потужним знаряддям у популяризації класичних творів у суспільстві. Науковець В. Яромчук зауважує, що «його поява є своєрідною відповіддю на запити суспільства <...> Поява цього напрямку, хоч і не може претендувати на тотальне новаторство, але все ж є іншою, в якій можна залучити слухача до досягнення академічного мистецтва» [5, с. 167].

Як відомо, синтетичність входить до базових принципів естрадного мистецтва, складовою якого вважається музична естрада (джаз, рок та поп-напрями). В цьому контексті класичний кросовер як синтетичний напрям можна сміливо розглядати як естрадний, де відбувається гармонічне поєднання елементів класичної музики з естрадними течіями. Дослідження класичного кросовера як мистецького феномену має величезний потенціал для розвитку естрадознавства завдяки ґрунтовним розвідкам творчих досягнень представників цього напрямку [4].

Такий синтез підтверджує дослідник В. Яромчук із визначенням майбутньої перспективи кросовера: «У випадку з Classical crossover'ом доречно говорити не стільки про єдиний стиль, скільки про своєрідний синтетичний напрямок сучасної музичної культури. Це явище характеризується гнучкістю розвитку, що дозволяє поєднувати академічну основу з найсучаснішими музичними тенденціями» [5, с. 167].

Як стверджує фахівець естрадної музики М. Мозговий, на естраді давно використовують музику академічного репертуару та адаптують її для прихильників «популярної класики» [2].

Витоки класичного кросоверу сягають корінням 60-70-ті рр. XX ст. У цей період митці вдаються до пошуку нових форм, жанрів, стилів вокальної музики.

Здійснювалися перші спроби пошуків синтезу академічного та естрадного вокалу. Своїми цікавими творчими експериментами цього періоду відзначився гурт «Les Swingle Singers» у Франції. Спочатку він створювався для французької естради і професійно співпрацював із Едіт Піаф та Шарлем Азнавуром. Пізніше колектив виконував прелюдії і фуги з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Учасники октету захоплювались джазом і під час виконання цієї музики вирішили поекспериментувати з фразуванням, використавши низку прийомів, притаманних джазовій ритміці. Слід зазначити, що твори виконувалися в оригіналі, не змінювалася жодна нота, не застосовувалася імпровізація, трансформувався лише темп. Класична музика звучала в свінговій манері, з використанням «скета» – силобічного виспівування складів, яке імітує голосом музичні інструменти (переважно духові). Щоб підкреслити ритмічну пульсацію, «Les Swingle Singers» задіяли до складу колективу барабанщика і контрабасиста. Це нове, особливе звучання створило власний унікальний стиль вокального колективу і поступово привернуло увагу музичної спільноти до творчості гурту.

Т. Самая у своєму дослідженні про гурт зазначає: «Ця унікальна робота багато в чому продемонструвала сутність побудови джазової вокальної стилістики, коли без зміни авторського тексту виконавці своєю майстерністю перенесли музику в іншу епоху. Така трансформація виявилася цілком виправданою і досконалою, а їх альбом і сьогодні входить в сотню кращих альбомів світу» [4, с. 168].

На сьогодні у доробку цього колективу нараховується понад 1000 аранжувань і обробок творів різних жанрів та стилів. Від створення гурту змінилось чотири покоління, але їх синтезований стиль і звучання голосів залишаються незмінними. Унікальність вокального октету в тому, що прихильники джазу вважають його

джазовим, проте до жодної джазової енциклопедії він не увійшов, оскільки репертуар гурту виключно класичний. Сьогодні гурт «The Swingle Singers» веде активну концертну та студійну діяльність, саме через вдало обрану концепцію поєднання класичного та сучасного. Такий синтез академічної традиції й естрадного виконавства, до якого належить прийом «свінгування», видався надзвичайно успішним, а колектив (як би він не називався) вписаний до плеяди світових зірок музичного мистецтва.

Даний феномен у вокальній та інструментальній творчості представляє переважно зарубіжних виконавців, серед яких співаки: Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Хейлі Де Вестенра, Джош Гробан, Філіппа Джордано, Алессандро Сафіна; піаніст Дженніфер Томас і скрипалі Девід Гарретт, Ванесса Мей, Ліндсі Стерлінг та ін.

Творчість британської скрипальки Ванесси Мей (Vanessa-Mae Vanakorn Nicholson) почалася, коли їй було три роки, вона навчалась у Французькій Голландській школі, пізніше закінчила Королівський музичний коледж. Уже у десять років юна скрипалька дебютувала на міжнародній арені, беручи участь у музичному фестивалі в Німеччині, де й відбувся її перший концерт із Лондонським симфонічним оркестром. Як наймолодша виконавиця світової класики Ванесса Мей потрапила до «Книги рекордів Гіннеса», а до цього чудового результату привели її обробки класичних композицій. Наприклад, шедевр А. Вівальді «Пори року» у виконанні Ванесси Мей визначає її стиль як техно-акустичний скрипковий ф'южн, де до класичної моделі додано ритмічний риф, що осучаснює композиції XVIII ст. Також використовується доповнення різними лініями контрапункту через гру електроінструментів – на гітарах і бас-гітарах [3].

Завдяки телебаченню Ванесса Мей стала відомою не тільки у Великій Британії, де мешкає, але й далеко за

межами країни. Вихід її першого диску відзначився високим рейтингом у всесвітніх чартах більш, ніж у двадцяти країнах світу. Завдяки зростаючій популярності скрипальку було номіновано на премію «BRIT Awards» як кращу виконавицю. Артистка стала першою ластівкою серед інструменталістів у напрямі класично-кросоверного стилю.

Повертаючись до вокальної музики, варто зосередити увагу на співачці Сарі Брайтман, яка володіє унікальним голосовим тембром, а у виконавстві поєднує академічне звукоформування з естрадною вокальною технікою (субтон, мовленнєва позиція тощо). Плідний період співпраці з Е. Ллойд Веббером втілюється у повне формування вокально-виконавської індивідуальності співачки, у своєрідний синтез музичних напрямів. Переїзд Сари Брайтман до США та знайомство з продюсером Франком Петерсеном відкрило новий етап у творчості співачки. Цікавим експериментальним результатом цієї співпраці став вихід альбомів у напрямі поп-рок з більш класичним звучанням. Кар'єрний сплеск та міжнародне визнання стимулювало народження наступних альбомів Брайтман «золотого» та «платинового» рівнів, із найвідомішими класичними й естрадними творами, які втілювалися у світові турне співачки.

Артистка дуже активно використовує форму дуетних проєктів, у яких з нею співали: А. Бочеллі, Дж. Гробан, П. Домінго, Ф. Ліма, Е. Мюррей, А. Сафіна, К. Томпсон, М. Франгуліс, Л. Хуан та інші. Своїми творчими досягненнями С. Брайтман демонструє те, що вона стала унікальним явищем світової сучасної вокальної культури з міжнародним визнанням та багатомільйонною аудиторією прихильників.

Наступним представником класичного кросоверу розглянемо американського співака Джоша Гробана,

виконавський стиль якого також поєднує класичний і сучасний вокал, він також є автором пісень, музикантом і актором. Молодий співак виділяється своїм прекрасним голосом – високим баритоном із глибоким насиченим тембром. Музичні критики називають його не інакше як «музичний феномен» або «співаюча сенсація». Проте сам Джош Гробан щодо свого амплуа висловлювався, ніби це не він, а сам жанр обрав його. Співак усе життя слухав абсолютно різну музику з різних частин світу і вважав, що останнє слово було саме за особливостями його голосу, які й визначили той музичний напрям, де він буде звучати найбільш природно і комфортно. Також музикант ділився своїм станом під час написання власної музики, де завжди прагнув комбінувати канонічну традицію з новими експериментальними напрямками [3].

Можна стверджувати, що Дж. Гробан є одним із найуспішніших *артистів США, зокрема в молодому віці він є володарем двох премій «Grammy», премій «Emmy Award», «National Arts Awards 2012» та багатьох інших.* У творчому доробку співака п'ять сольних альбомів, які отримали *платиновий статус і розійшлися по всьому світу в кількості понад 25 млн.* Популярний співак виконує ліричні балади багатьма мовами: англійською, італійською, іспанською, латиною, португальською, французькою, японською. Гробан має чималу армію шанувальників, що демонструє популярність творчості і співака, і класичного кросоверу.

Цікава італійська співачка Філіппа Джордано також є представницею цього синтетичного напрямку. Вона народилася в Палермо в сім'ї музикантів, зростала в італійському світі бельканто, але захоплюючись водночас і сучасними музичними жанрами. Впродовж своєї кар'єри артистка концертувала наживо з великими оркестрами, такими, як «The Super World Orchestra» та «BBC Orchestra».

У березні 2004 р. Філіппа переїхала до Лос-Анджелеса, щоб працювати над своїм новим класичним альбомом. Артистка написала кілька композицій і виступила в ролі співпродюсера. У жовтні 2004 р. вона заспівала «Ave Maria» на параді на честь Дня Колумба в церкві Святого Патріка в Нью-Йорку. Географія її концертної діяльності розширювалася, і у жовтні 2005 р. Джордано запрошують в якості спеціальної гості в гастрольний тур Енніо Морріконе по Японії. Її альбом «З любов'ю до Мексики» був спродюсований володарем «Греммі Латинської Америки» Гільермо Хіллом та здобув «золотий» рекорд із продажів.

Серед італійських співаків також є яскраві виразники класичного кросоверу, зокрема Алессандро Сафіна та Андреа Бочеллі. Тоді як Сафіна з однаковим успіхом виступає як в опері, так і на естраді, Бочеллі має титул «популяризатора оперної музики», а у 2010 р. нагороджений зіркою на голлівудській «Алеї слави» за вагомий внесок у театральне (оперне) мистецтво. Європейський «Центр людини і школи духовності» вручив А. Бочеллі премію «Мистецтво, Наука і Мир» за творчість, яка «підносить дух і зближує людей, поза межами раси, національності і релігії».

Пригадаємо ще одну виконавицю кросоверу – новозеландську співачку ірландсько-голландського походження Хейлі Де Вестенра. У чималому репертуарі співачки твори різними мовами світу (англійською, італійською, німецькою та японською), а також мовою корінного населення Нової Зеландії – маорі. Вона й сьогодні продовжує активно працювати, за що отримує міжнародні нагороди та світове визнання.

Огляд творчості західно-європейських представників класичного кросоверу демонструє високу затребуваність цього синтетичного напрямку в музично-

вокальному виконавстві. Щодо вітчизняного музичного простору, то можемо стверджувати, що на сьогоднішній день на українській національній естраді він, на жаль, й досі ще у процесі становлення.

При цьому в 1960-1970-і рр. здійснювалися перші спроби пошуку поєднання академічного та естрадного вокалу. Про це свідчить діяльність співаків-сумісників цього періоду, зокрема Д. Гнатюка, Ю. Гуляєва, М. Кондратюка, В. Купріної, А. Мокренка, К. Огневого, Л. Остапенко, Д. Петриненко та ін.

Серед поодиноких прикладів можна навести творчість української скрипальки, Заслуженої артистки України Асії Ахат. Вона закінчила Київську муніципальну академію музики ім. Р. М. Глієра і Національну музичну академію ім. П. І. Чайковського по класу скрипки, а після стажування у Франції в Музичній академії (Ніцца) працювала солісткою жіночого струнного квартету «Carpis Plus» Національної філармонії України в Києві. Згодом, скрипалька починає сольну кар'єру у напрямі поп-музики, де в її творчому доробку п'ятнадцять альбомів. У 2019 р. у Національній опері України Асія Ахат здійснила концертне шоу «Музична феєрія», яке транслювалося на американських телевізійних станціях PBS. Артистка бере участь у різних фестивалях, конкурсах і телевізійних проєктах, співпрацює з відомими західними продюсерами, композиторами, оранжувальниками й музикантами, серед яких К. Елінг, М. Нопфлер, Р.Плант, Ж.-Л. Понті, Е. Серра та ін.

Згадаємо дует Народного артиста України Фемія Мустафаєва і заслуженої артистки України Тетяни Самаї у концерті майстрів мистецтв на міжнародному фестивалі «Слов'янський Базар» (2003 р.), що виконували пісню Франческо Сарторі «Time to Say Goodbye» на український переклад Наталії Науменко «Час казати прощай» [7]. Їх

виконання є яскравим зразком класичного кросовера, де поєднуються академічний і естрадний вокал як у вокальній естетиці, так і у звукоформуванні. Поєднання двох вокально-виконавських принципів пропонується у версії вітчизняних артистів, де Ф. Мустафаєв спирається на класичний «еталонний» співацький звук зі звукоформуванням у високій позиції, а Т. Самая формує звук у мовленнєвій позиції та залучає субтонову естетику.

До класичного кросоверу можна віднести ще один український дует – Народної артистки України Валентини Степової та соліста рок-гурту «Галактика» Вячеслава Сінчука, які в сольному концерті співачки виконали пісню Хуліо Іглесіаса «When You Tell Me That You Love Me» (2003 р.) [6]. І якщо В. Сінчук співає з притаманною рок-виконавцям експресивною енергією (голосові прийоми реттл, гроул, скрім), то В. Степова, вихованка Київської національної музичної академії (клас професора, Народної артистки СРСР Є.С. Мірошніченко), залишається в межах класичної української вокальної школи. Свої пошуки у напрямі класичного кросоверу артистка продовжила і далі, в її репертуарі присутні класичні твори, естрадні хіти та українські народні пісні.

Серед українських виконавців, які є популяризаторами класики, можна назвати Народну артистку України співачку Ольгу Чубареву. Вокальну освіту артистка отримала у Харківському національному інституті мистецтв ім. І. Котляревського (клас професора, Заслуженого діяча мистецтв України Л.Г. Цуркан). Співачка має великий діапазон голосу, що дає їй змогу виконувати музику різних епох і жанрів та мати в своєму широкому репертуарі матеріал від класичних творів до сучасної популярної пісні та джазу. О.Чубарева є солісткою Національної філармонії України, в її концертних програмах можна почути арії з опер, вокальні номери з

оперет, популярні іспанські, італійські пісні та українські твори в джазовій обробці. Артистка багато гастролює по країні та закордоном, бере участь у всеукраїнських та міжнародних фестивалях. Така сценічна активність призвела співачку й до того, що у 2013 р. вона вирішила поєднати вокальну діяльність із роллю режисерки та продюсерки свого власного міжнародного арт-проєкту «Lady Opera», який спрямований на популяризацію академічного співу та класичної музики, але новими сучасними технологіями. В межах цього проєкту створено кілька концертних програм: «Сни Роксолани», «Vivere», «Еуроге».

Молоді українські виконавці також звертаються до напряму «класичний кросовер», і серед таких можна назвати Аріну Домські. Вона отримала академічну вокальну освіту у Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра та Національній музичній академії імені П. І. Чайковського (клас професора, Народної артистки СРСР Д. Г. Петриненко).

На сьогоднішній день вона є однією з відомих вітчизняних співачок класичного кросоверу, яка концертує не лише в Україні, але й у європейських країнах. Репертуар співачки складається з композицій різними мовами, зокрема англійською, італійською, китайською, українською, французькою, чеською та ін. Артистка докладає зусиль, щоб на її концертах панувала неймовірна атмосфера світу духовності, краси та гармонії високого музичного мистецтва.

Відмінність популярності класичного кросоверу у західноєвропейській культурі та в Україні, можливо, полягає у особливостях соціокультурної ситуації, а саме несформованості й невідповідності відповідної слухачької аудиторії. Для того, щоб цей напрям посів гідне місце у вітчизняному культурно-мистецькому просторі,

необхідна також державна підтримка та більш поглиблене вивчення специфіки нового музичного напрямку.

Висновки. Підводячи підсумки, зазначимо, що II пол. XX – I чверть XXI ст. відзначена активними процесами взаємодії між академічною та естрадною музично-вокальними традиціями. Музиканти при виконанні класичної музики змогли збагачувати її прийомами та естетикою, що прийшли з джазу, року, поп-музики, або зверталися до академічної музики, яка ставала об'єктом їх інтерпретацій. Співаки творчими експериментами, а саме поєднанням академічного та естрадного видів вокалу, створювали підґрунтя нового гібридного напрямку – класичного кросовера. Завдяки своїй ліричності, мелодизму і тяжінню до стильового синтезу цей напрям набув широкої популярності та виявився природно вписаним до художнього контексту сучасної світової музичної культури.

Список використаної літератури:

1. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського 2017. 215 с.
2. Мозговий М. Тенденції становлення і розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. ... здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – театральне мистецтво. Київ: Київський національний ун-т культури і мистецтв, 2007. 24 с.
3. Муравіцька С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера: дис. ... на док. філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ:

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. 193 с.

4. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 153 с.

5. Яромчук В. Перспективи побутування академічного вокалу на початку ХХІ століття. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. 2017. № 2 (вип. 36). Сс. 164-168.

6. Hammond A., Bettis J. «When You Tell Me That You Love Me». (Валентина Степова, В'ячеслав Сінчук). URL: <https://surl.li/uaculd>.

7. Sartori F., Quarantotto L., укр. пер. Н. Науменко «Час казати прощай» (Фемій Мустафасєв, Самая-Т). URL: <https://surl.li/cwmxnq>.

Svitlana S. MURAVITSKA,
PhD of Philosophy in musical art,
Kyiv Municipal Academy
of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: s.myravatska@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-9378-0186

CLASSIC CROSSOVER: GENESIS, STAGES OF FORMATION AND PERSPECTIVE

Abstract. The article is dedicated to the formation of a new musical direction – classical crossover, based on the synthesis of classical tradition, variety art specificity and modern performance. This peculiar direction is considered an innovative-oriented trend in the world music industry, its genesis is considered in the context of postmodernism, the

conceptual feature of which in art was the rejection of the division into “elite” and “mass” art and the emergence of the idea of their interaction. Numerous studies by musicologists cannot give a clear definition of this cultural phenomenon: for some it is a style, for others – a genre or direction, based on the research context of the scientist. Today, this phenomenon has been studied mainly in the cultural and sociological directions, since modern music is still analyzed in the context of mass, not artistic culture. In the 60^s and 70^s of the 20th century artists resort to searching for new forms, genres, and styles not only in music, but also in vocal art. During this period, the first attempts to search for a synthesis of academic and variety vocals were made. The group “Les Swingele Singers” was distinguished by its interesting creative experiments. Today, the classical crossover is dynamically developing in modern vocal performance and instrumental creativity. It is mainly represented by bright foreign performers, including instrumental musicians: Andrea Bocelli, David Garrett, Vanessa Mae, Lindsey Stirling, Jennifer Thomas, as well as singers Sarah Brightman, Filippa Giordano, Josh Groban, Alessandro Safina, Hayley De Westenra. This direction is not often found on the domestic stage. The first attempts to search for a synthesis of academic and variety vocals were made in the 1960^s-1970^s. The activities of singers-partners of this period were noted, in particular Yu. Gulyaev, D. Hnatyuk, M. Kondratyuk, V. Kuprina, A. Mokrenko, K. Ognevyi, L. Ostapenko, D. Petrynenko, and others. In the 21st century, the duets of the projects F.Mustafayev/T.Samaya and V.Stepova/V.Sinchuk, as well as the works of A.Akhat, O. Chubareva, A. Donski, are widely known. An analysis of modern Western European music demonstrates the high demand and prospects of classical crossover in musical and vocal performance. As for the situation in Ukraine, we can say that today on the Ukrainian national stage it is still in the process of formation.

Key words: musical art, modern performance, academic vocal, variety art vocal, classical crossover.

References:

1. Boiko, O. (2017). Ukrainska masova muzyka: etapy rozvytku, natsionalni osoblyvosti [Ukrainian mass music: stages of development, national characteristics]. dys. ... na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Kyiv: NAN Ukrainy, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
2. Mozgovyi, M. (2007). Tendentsii stanovlennia i rozvytku ukrainskoi estradnoi pisni [Trends in the formation and development of Ukrainian pop song]: avtoref. dys. ... zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstvoznavstva: 17.00.01 – teatralne mystetstvo. Kyiv: Kyivskyi natsionalnyi un-t kultury i mystetstv [in Ukrainian].
3. Muravitska, S. (2023). Syntez muzychnoi akademichnoi ta neakademichnoi tradytsii u zhanri klasychnoho krossovera: [Synthesis of musical academic and non-academic traditions in the genre of classical crossover]: dys. ... na dok. filosofii: 025 “Muzychne mystetstvo”. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv [in Ukrainian].
4. Samaya, T. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: ukrainskyi kontekst [The Variety Vocal Art: Ukrainian context]. Kyiv: Chetverta khvyliia [in Ukrainian].
5. Yaromchuk, V. (2017). Perspektyvy pobutuvannia akademichnoho vokalu na pochatku XXI stolittia [Prospects for the existence of academic vocals at the beginning of the XXI century]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. 2 (36), 164-168 [in Ukrainian].
6. Hammond, A., Bettis, J. “When You Tell Me That You Love Me” (Valentina Stepova, Viacheslav Sinchuk). Available at: <https://surl.li/uaculd> [in English].

7. Sartori, F., Quarantotto, L., Ukrainian translation by N. Naumenko “Time to say goodbye” (Femiy Mustafayev, Samaya-T). Available at: <https://surl.li/cwmxnq> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.97-120>
УДК 785.7.071.1:781.7] (=162.1)

Габрієла Ласлівна АСТАЛОШ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська Національна музична
академія ім. М. В. Лисенка,
Львів, Україна,
e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5539-271

РЕФЛЕКСІЇ ПОЛЬСЬКОГО МУЗИЧНОГО ЕТОСУ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ К. ШИМАНОВСЬКОГО

Анотація. У статті розглядається життєтворчість К. Шимановського в аспекті інтерпретації національної ідеї. Мета розвідки – на прикладі етапних камерно-інструментальних творів висвітлити авторські рефлексії польського музичного етосу як оригінального різновиду концепту «музичного націоналізму». Для розкриття представленої проблематики були використані наступні методи: джерелознавчий (опрацювання наукових робіт із дотичних питань); біографічний (вивчення життєвого шляху); аналітичний та структурно-логічний (висвітлення специфіки музичного висловлювання композитора, тлумачення ідейної скерованості творчості); метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків). В умовах стрімких геополітичних змін в Європі періоду к. XIX – поч. XX ст. відбувається значний зріст мистецької патріотичної ідейності, основаної на потребі у самоідентичності, розумінні національної своєрідності. Відтак суттєво переосмислюється роль художньої творчості, її можливостей у сфері соціального впливу,

усвідомлення місії митця у формуванні консолідуючого суспільства. Дослідження розкриває постать видатного польського композитора К. Шимановського у світлі його власної художньо-філософської концепції, направленої на кардинальну модернізацію висловлювання при збереженні і поглибленні ролі польського національного музичного етосу. У статті подано чітку хронологічну лінію творчої еволюції від впливу романтиків, через модернізацію засобів виразності та революційну ідею оновлення національної школи в руслі провідних європейських тенденцій, аж до штудіювання та власної творчої імплементації гуральського фольклору Підгалля, генерування авторського зразку музичного націоналізму в європейській професійній музичній культурі початку ХХ ст.

Ключові слова: польський музичний етос, композиторський стиль, К. Шимановський.

Вступ. Геополітичні зміни в Європі періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст. спричинили зростання у потребі культурної самоідентичності. В цей період на мистецькому Парнасі постає чимало яскравих постатей, які завдяки власним художнім пошукам та ідейній скерованості змогли підняти професійну композиторську творчість на новий щабель, чітко визначивши її соціокультурну значущість у контексті тогочасних бурхливих історичних перемін (Б. Барток, Е. Гранадос, Дж. Енеску, І. Падеревський, Х. Туріна, Л. Яначек та ін.). Проблема національного музичного етосу, що вивчається на перетині різних наук (естетики, психології, культурології), вельми актуальна для сьогодення, вона лежить на поверхні та безпосередньо пов'язана з драматичними переломними колізіями нашого буття. Вивчення історичної ретроспективи, мистецького досвіду, скерованого на кристалізацію коду нації крізь призму артефактів, що здатні впливати на емоційний стан

людини, мотивувати, формувати її думки та систему цінностей, викликає пошук інтересу та потребує глибинного вивчення. Водночас виникають питання щодо способів та засобів реалізації національного музичного етосу у художній творчості, його ролі у формуванні індивідуального стилю митця.

Постановка проблеми. Яскравим прикладом служіння польській музиці стала творчість К. Шимановського. Музикант, попри своє мультикультурне становлення, безапеляційно усвідомлював власне етнічне походження, важливу місію у продовженні шопенівських художньо-ідейних, патріотичних прагнень свободи польського національного мистецького висловлювання. Стилiстична багатогранність, стрімка творча еволюція, палка до пізнання натура композитора спричинили чимало цікавих мистецтвознавчих та культурологічних ракурсів вивчення його спадку. Проте недостатньо висвітленою, а отже, й актуальною залишається проблема авторських рефлексій національного музичного етосу, що реалізувались у процесі виявлення виразових можливостей та подачі гуральського фольклору, кристалізувались у потужний мистецький, художньо-філософський ідейний концепт, обумовили сутність світогляду цього генія.

Дослідження спрямоване на вивчення творчості К. Шимановського в контексті спектру проблем національної ідентичності композиторської творчості, а його основні постулати можуть бути використані у подальшому вивченні як цієї проблематики, так і креативної спадщини вказаного митця, в чому й полягає практичне значення розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зважаючи на величезну кількість існуючих досліджень, монографій, мистецтвознавчих розвідок, можемо констатувати, що творча постать митця викликає

пожвавлений науковий інтерес. Детально опрацювавши дотичні джерела, доходимо висновку, що більшість праць скеровані на вивчення його біографії, композиторського стилю в аспекті музикознавчого аналізу спадщини: К. Дадак-Козицька (2008 р.), М. Ренат (2015 р.), Н. Самострокова (2020 р.), А. Середенко (2001 р.), М. Янічка-Слиш (2010 р.). Українська ж мистецтвознавча думка висвітлює, насамперед, такий ракурс, що має дотичність до вітчизняного мистецтва, а саме мультикультурне становлення К. Шимановського та зв'язок його творчості з малою батьківщиною: І. Дубровіна (2021 р.), Д. Полячок (2012 р.), О. Сердюк (2020 р.). З огляду на обраний нами ракурс дослідження, особливий інтерес становлять такі роботи, що розглядають стиль автора у синтезі культурологічного та мистецтвознавчого підходів: М. Богуміла (2018 р.), Дж. Самсон (1990 р.), О. Стрілецька (2019 р.).

Пропонована стаття є першою в українському мистецтвознавстві спробою вивчення творчості К. Шимановського як комплексного соціокультурно та мистецького явища. Відтак маестро постає не тільки як автор оригінальних арт-зразків, його постать зростає до ролі ідейного натхненника, музичного винахідника, національного сповідника, борця за збереження і водночас оновлення музичних форм вираження польського національного етосу.

Мета статті – на прикладі етапних камерно-інструментальних творів висвітлити авторські рефлексії польського музичного етосу як оригінального різновиду концепту «музичного націоналізму». Для розкриття представленої проблематики використані наступні методи: джерелознавчий (опрацювання наукових робіт із дотичних питань); біографічний (вивчення життєвого шляху); аналітичний та структурно-логічний (висвітлення

специфіки музичного висловлювання композитора, тлумачення ідейної скерованості творчості); метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків).

Виклад основного матеріалу. Ретрансляція національної ідеї у творчості композиторів попри множинність її експлікації з огляду на особливості епохи, геополітичну специфіку, провідні стильові параметри певного мистецького часопростору нерозривно пов'язана з панівним музичним етосом народу. Цей феномен, що сформувався як філософське вчення ще в Давній Греції, видозмінювався в ході історії культури, став визначальним, об'єднуючим компонентом для багатьох прототипів національних культур. Нове прочитання, своєрідну творчу реінкарнацію національний етос набув на перетині ХІХ та ХХ ст. – у період відродження багатьох європейських молодих на той час держав.

Дослідник феномену «етосу музики» О. Поліхов наголошує на першорядності політико-соціального і виховного значення музики, адже «...жорстокі війни і моральне розкладання суспільства обумовили появу вчення про етос музики як прагматичного проекту, спрямованого на моральне оздоровлення суспільства, основна ідея якого в розділенні музичних категорій, принципів побудови музичних творів, музичних інструментів, ладів, ритмів і т. ін. на корисні і шкідливі, у використанні музики як досконалого інструменту вирішення серйозних соціальних проблем» [2, с.122]. Відтак, із зростанням національної ідеї в європейській культурі поступово зароджується феномен *національного музичного етосу*, який є комплексом характерних рис музичної культури певного народу, що відображають його світогляд, цінності, історичний досвід, етичні норми, моральні, естетичні, духовні потреби, філософські міркування тощо.

Патріотизм польської академічної музики, що пронизує спадок визначних творців історії професійної культури цієї країни, є яскравим прикладом переродження національного етосу на ментальному, філософському та ідейному рівні. Одним із найяскравіших представників професійної польської музики став напрочуд талановитий композитор Кароль Шимановський. Митець пройшов надзвичайно складний шлях самореалізації, пошуку індивідуального стилю, власного розуміння критерій реалізації національної ідеї в музиці, цілком унікально сформувавши нову платформу для розвитку польської музики на початку ХХ ст. К. Шимановський став революціонером, освоюючи чимало мистецьких шляхів та композиторських стилів, протягом десятиліть долаючи пануючий на теренах Польщі кінця ХІХ – початку ХХ ст. «застиглий» академізм професійної музики, репрезентуючи і генеруючи нові шляхи імплементації музичного етосу у власній творчості.

Постать К. Шимановського формувалась на перетині багатьох культур, що значно збагатило його погляди на мистецтво і музику зокрема. Майбутній композитор зростав у провінційному куточку української Тимошівки (тоді це була східна окраїна Польщі), в атмосфері тогочасного Єлисаветграду (нині Кропивницький), де для формування мистецького світогляду юнака сплелись колосальні передумови – цінні родові коріння, сімейні традиції, потреби місцевої інтелігенції, до якої належала родина Шимановських, у музиці, літературі, театрі. Увібравши в себе історичні особливості тогочасного культурного життя, К. Шимановського зростав у чіткому розумінні генетичної причетності до польського народу. Батько, Станіслав, палкий прихильник незалежності Польщі, приклав величезні зусилля у вихованні патріотичного духу родини, вивчення мови, історії рідної Польщі, її культури,

спадщини, сприяв всебічному мистецькому розвитку своїх дітей, прививаючи любов та естетичний смак до мистецтва. Рід Шимановських яскраво засвідчує приналежність до історії поляків, що, безумовно, передалось на свідомому рівні молодому митцю. Зокрема, прапрадід Домінік Шимановський, що жив наприкінці XVIII ст. у Варшаві, був щирим патріотом та активним борцем проти імперської Росії і згодом, втікаючи від репресій, оселився в українському маєтку своєї дружини у с. Тимошівка, де й народився сам композитор. Серед визначних прашурів, роду Шимановських: Мацей Міхал, який був членом польського Сенату, поет і державний діяч, Юзеф (брат Домініка) відразу по переїзду до нового маєтку також зайнявся активною суспільною діяльністю, був обраний головою польського шляхетного зібрання регіону. Ще один славетний представник роду, теж Юзеф Шимановський, став генералом у наполеонівській кампанії, боровся за свободу Польщі та її звільнення від загарбників [3].

Таким чином, героїчне минуле польського народу, щемливо оспіване у творчості Ф. Шопена, було дуже співзвучне історії роду Кароля, саме тому спадковість музики польського генія стала першим дороговказом у його власних пробах пера. Як акцентує увагу дослідниця А. Середенко: «...композитор сприймав творчість Шопена у річищі розвитку *національної композиторської школи*» [6, с. 3]. Наскрізний мелодизм, інтонаційна природа народного мелосу, жанрові пріоритети, розгорнутий тематизм, домінування кантилени, багатство фактури, тяжіння до проспіваності, поліфонізації всіх її елементів, темброве багатство, романтичне трактування сонатної форми, звернення до типових жанрових прототипів (етюд, прелюдія, мазурка, соната, концерт) – усе це ріднить раннього Шимановського із його кумиром. Проте більш глибинний зв'язок із традиціями закладений на рівні

емоційної, ментальної, образної парадигми «туги за Батьківщиною», оспівування історичної величі Польщі, її самотності, що пронизувала всю творчість Ф. Шопена, стала однією з її лейттем. До цього періоду творчості належить чимало фортепіанних творів (Дев'ять прелюдій оп.1, Чотири етюди оп.4, Перша Соната для фортепіано оп.8, Варіації на польську народну тему оп.10 та ін.), у яких прослідковується дуже тісний зв'язок із музикою польського генія.

Усвідомлення себе як поляка спонукало і переїзд до Варшави (1901-1904 рр.) та продовження професійного навчання у консерваторії (у М. Завірського та З. Носковського). Власне у цей час створена й «Перша соната для скрипки і фортепіано d-moll оп. 9» (1904 р.). Твір є яскравим прикладом раннього періоду творчості композитора, сформованого в ключі романтичних традицій (Й. Брамс, С. Франк, Ф. Шопен, Р. Шуман), проте вже тут відчувається тяжіння автора до пошуків у сфері колористики, що наближає його письмо до імпресіоністичних тенденцій. Незважаючи на те, що Соната написана ще зовсім у юному віці, дослідники творчості митця припускають, що твір був не першою спробою в цьому жанрі, настільки цікавою і досконалою є його музична мова і фактура. Водночас у творі формується важливий для автора емоційний ключ: чаруюча мелодика, в основі якої покладено польські пісенні мотиви, та оригінальна, витончена гармонійна мова поєднані з імпульсивною поривчастістю висловлювання, експресивністю. Тематичний матеріал, формуючи різні градації ліричної сфери образів (кохання, надія, ніжність, мрійливість, томління) побудований за принципом інтонаційного, а також динамічного розвитку, поступово збільшуючи напругу та внутрішній імпульс музики. Дослідниця А. Середенко зазначає: «У всіх розділах твору

панує лірична сфера, межі якої простягаються від драматичного поривання до спокійної ідилії, від пафосу та пасіонарного накалу до витончено-тендітного, по-особливого вишуканого світу звучань» [6, с. 6]. Рушією силою драматургії твору є стрімкі тонально-гармонійні трансформації, постійні неспокійні модуляції. Написана у класичній тричастинній формі (I. Allegro moderato. Patetico, II. Andantino tranquillo e dolce, III. Finale. Allegro molto, quasi presto), Соната демонструє тонкий взаємозв'язок між партіями солістів. Фактура побудована за принципом діалогу, де скрипка має невелику перевагу у проведенні основного тематизму, зливаючись із фортепіано переважно в кульмінаційних проведеннях.

Наступним щаблем, що спрямовував митця до національного стрижня його творчості, стала діяльність прогресивного товариства «Молодої Польщі». Академічна освіта виявилась для молодого музиканта тісною, тому його власні мистецькі інтереси скеровані до революційних ідей зазначеного творчого осередку, яке сформувалось передовсім із літераторів та художників, на кшталт подібних об'єднань в інших країнах Європи, як то «Молода Німеччина», «Молода Бельгія», «Молода Скандинавія» тощо, та пропагувало ідеї оновлення національного мистецтва. Діяльність цієї спільноти митців припадає на 1890-1914 рр., а центром осередку став Краків. Це місто на перетині століть було своєрідним «польським Парижем», де зосередились молоді і палкі серця митців-ентузіастів, які прагнули до інновацій у сфері мистецтва, створення якісних і власне національних арт-зразків, які б засвідчували сучасність, актуальність і вагомість польської професійної культури у контексті загальних тенденцій часу. Окрім того важливим чинником стилістичного оновлення творчості митців (не тільки художників, а й композиторів), стало зародження у цей період французького імпресіонізму.

Дослідник образотворчого мистецтва Польщі О. Станичнов, вивчаючи естетичний код вказаного творчого об'єднання, зазначає: «Розмаїття мистецького життя виражалося у різних напрямках: імпресіонізмі, символізмі, неоромантизмі, сецесії, національній солідарності, декадентстві та в ідеї незалежності, естетизмі й патріотизмі» [7, с. 242]. Проте, на нашу думку, визначення «національна солідарність» не зовсім повно виражає ставлення молодих творців до проблеми реалізації польського арт-простору, зокрема в музиці. Хоч, безумовно, мова прочитання була цілком новою для тогочасної публіки, проте зміст художніх творів сягав значно глибше, аніж солідарність національному. Вочевидь, слід розглядати це покоління як таке, що творило хоч і в іншому мистецькому хроносі, але мало міцні генетичні зв'язки з попередниками, які оспівували незалежність і визначали свою культуру як самостійний феномен (А. Міцкевич, Ф. Шопен). Про це науковець свідчить далі, характеризуючи естетику польського символічного малярства, щоправда відводячи його у площину психології підсвідомості: «Твори живопису ставали мистецьким шифром, що виражав патріотичні погляди: королівську величину духовної влади, національні страждання, жах безпомічності, прапольські та гомерівські легенди, мрії про свободу Польщі [7, с. 243].

Подібними пріоритетами керувались і представники Товариства молодих композиторів («Молода Польща в музиці»), до якого, окрім самого К. Шимановського, входило ще кілька однодумців: Л. Ружицький, Г. Фітельберг, А. Шелюто. Ці митці «...намагалися також боротися з консерватизмом старшого покоління польських музикантів» [5, с. 219]. Коло зацікавлень молодих митців значно розширилось і збагатилось завдяки частим поїздкам до Німеччини. Саме там вихована на романтичних засадах

творча польська молодь з неабияким інтересом спостерігає і слухає блискучі вистави і концерти з творів Р. Вагнера, М. Рegera та Р. Штрауса, вивчаючи музичну мову цих нових німецьких титанів.

Художньо-естетичні засади «Молодої Польщі» мали визначальне значення у формуванні свідомості К. Шимановського. Активна діяльність у лоні товариства сприяла інноваціям у сфері висловлювання, зростанню пієтету перед творчістю німецьких майстрів, а подальші пошуки призводять митця до поглибленого вивчення творів К. Дебюссі, М. Равеля та зовсім модерних на той час засобів висловлювання І. Стравінського. Не оминула його палку до пізнання увагу й орієнтальна тематика, яка в європейській культурі поч. XX ст., зокрема у французькій, стає справді трендовою. Окрім того, ідеї створення національного стилю, що зародились в цей період, червоною ниткою пройшли через життя, незважаючи на форми втілення та засоби реалізації, та зрештою синтезувались у пізньому періоді творчості у своєрідний зразок польського музичного націоналізму.

Звернення до орієнталізму у творчості К. Шимановського стало й відгуком на його власний життєвий емоційний досвід. У 1914 р. він подорожує містами Сицилії та країнами Північної Африки (Алжир, Біскра, Туніс), які залишили неймовірно глибокий відбиток на чуттєвій натурі митця, стали справжнім особистісним відкриттям екзотичного арабського мистецтва та античної міфології. Новий етап творчого злету, що характеризується чималою кількістю творів, засвідчує цікавий синтез стилів – орієнтальний імпресіонізм («Metopу» op. 29, 1915; «Маски» op. 34, 1915-1916; Скрипковий концерт № 1, Струнний квартет № 1). У ньому дуже тонко і майстерно переплелись тематично-образна сфера Сходу, античного світу з колористичною фактурою, що спричинила революційне

трагування інструментів, і особливо скрипки. Кульмінаційним і найпопулярнішим камерно-інструментальним твором зазначеного періоду стали три поеми для скрипки і фортепіано оп.30, об'єднані у цикл «*Міфи*» (1915 р.).

Три поеми (№ 1 «Джерело Аретузи», № 2 «Нарцис», № 3 «Дріади і Пан»), натхненні античною грецькою міфологією (про німфу Аретузу, перетворену на потік, про Нарциса, закоханого у своє відображення у воді, танцюючих дріад і Пана, що грає на сопілці) були створені композитором за натхненної підтримки і важливої дієвої співпраці талановитого скрипаля П. Коханського. Завдяки тісній співпраці з обдарованим другом митець розширив виразові можливості скрипки і фортепіано, відкривши для себе шлях оновлення музичної мови. Віртуозна майстерність і дивовижне володіння інструментом цим непересічним майстром сцени відкрили музикантам оригінальні можливості скрипки, яка, здавалося б, вже досягла свого апогею у музиці Романтизму, і насамперед у сфері колористики, витонченої і водночас складної гармонійної мови, сонорного принципу архітекtonіки композиції. «Шимановський відступає від притаманної його раннім творам образної сфери і стилістики пізнього романтизму і звертається до сучасних експериментів у галузі звуку, колориту, сонорного відчуття форми» [6, с.7]. Ці нові звукові експерименти спричинили й емансипацію низки складних скрипкових виконавських прийомів: флажолети, тремоло, трелі та подвійні трелі, *sul ponticello*, *glissando*, *pizzicato*, подвійні ноти (паралельні кварта, квінти, секунди, септими, тритони), об'єднані у цілі пасажі, використання пів- та навіть чверть- тонів, породжених зростанням ролі орнаментики, тощо. Віртуозністю позначена і фортепіанна партія, яка, хоч і задумана у ролі барвистого супроводу, проте настільки розвинена і складна,

що її цілком можна віднести до ряду рівноправного ансамбліста. Насичена метроритмічна фактура, найрізноманітніші поліритмічні накладання, численні пасажи, перебіги, багатоплановість матеріалу, використання крайніх регістрів у їх контрастному або ж одночасному звучанні, що утворює своєрідну поліфонізацію пластів, сонорне трактування гармоній, багатство колористичної тембрової педалі, динамічні ефекти з різкими перепадами у крайній сфері – все це вимагає високої майстерності інтерпретаторів та засвідчує багатство творчої фантазії автора у пошуках непізнаних, нерозкритих виразових можливостей інструментів. Твір став інноваційним в європейській музиці зразком з огляду на імпресіоністичне трактування скрипки та викликав захоплення сучасників (зокрема Б. Бартока), джерелом для подальших знахідок авангардистів.

Історичні катаклізми початку ХХ ст., що вплинули на хід історії, остаточно змінили й життя родини Шимановських. Наступного року після здобуття незалежності Польщі, у 1919 р., вони назавжди покидають родинний маєток, що для митця був місцем натхнення, епіцентром багатьох його етапних творів, острівцем особистих переживань і філософського осмислення буття. Новий етап у житті польського народу різко змінив ракурс творчості композитора, кардинально і остаточно обернувши його у бік неофольклорних захоплень. На жаль, стан здоров'я К. Шимановського не був стабільним (тяжка форма туберкульозу) і, систематично проходячи лікування у санаторіях Польщі, він опиняється у своєрідному етнічному локусі, в ядрі національної культури поляків, Підгаллі, з осередком у м. Закопане, що розташоване у гірському регіоні (Татрах). Не втрачаючи ентузіазму і творчого натхнення, він вдається до штудіювання гуральського фольклору, сумлінно вивчаючи специфіку

його ладо-гармонічної мови, організації форми, структурних метроритмічних особливостей, манери виконання народних музикантів. Нові відкриття обумовили згодом кардинальні зміни у його власній музичній мові.

Звернення до фольклору стало не просто сферою зацікавлення, а результатами тривалих роздумів митця. Повернувшись до своєї історичної Батьківщини, він стикається з проблемою неприйняття, нерозуміння польською публікою його творчості. Як і в довоєнний період, в роки навчання у Варшаві, твори К. Шимановського на «вписуються» в усталені норми тогочасного польського академічного мистецтва, адже прагнення молодого естета йшли попереду часу, потребуючи омолодження музичного висловлювання. Відторгнений слухацькою аудиторією музикант болісно переживає цей факт, а постійні самозаглиблені роздуми, притаманні його філософській натурі, прагнення знайти діалог із реципієнтом, бажання бути почутим спонукають його до пошуку тих ідіом, які є об'єднуючими для суспільства. На тлі сплеску національної самосвідомості поляків із здобуттям незалежності, митець, також охоплений патріотичними міркуваннями, доходить висновку, що таким смисловим ядром є, безумовно, народна музика. Вона здатна консолідувати націю, «...виступати ідеальною моделлю соціальної організації, вищою формою якої є сучасна національна держава» [13, с. 136]. Заглиблюючись у проблему ролі мистецтва у формуванні свідомості соціуму, він, за словами дослідниці К. Дадар-Козицької, реалізує важливу місію музики, розуміючи її «...як релігійно-філософський фундамент, що об'єднує громаду в єдине ціле», як потужну життєво необхідну, відновлюючу силу, що вибудовує правильну шкалу цінностей нації [10, с. 133].

Передумовою для подібних умовиводів стало і попереднє знайомство з творчість І. Стравінського, спочатку з його неофольклорними балетними постановками у Парижі, а згодом і особисті контакти під час подорожей в Англію. Зрештою занурення у природу архаїчного польського фольклору пригорнули увагу майстра до найдавнішого пласту народної музики, гуральського, що став концентратом духу поляків та містком із минулим нації, культурним маніфестом Польщі у світі. Саме музичний спадок Підгалля сформував той своєрідний фольклорний локус подальшої творчості К. Шимановського, що дозволяє розглядати його зрілий стиль у контексті провідних європейських тенденцій на зламі XIX-XX ст. у системі прогресивних національних ідей, що формують смислове зерно, концепт творчості представників тогочасних молодих композиторських шкіл (Б. Барток, Дж. Енеску, Л. Яначек). Як зазначає один із дослідників творчості митця Дж. Самсон, К. Шимановський усвідомив, що «...безсумнівна творча енергія цього регіону була залишком колись життєво важливого національного польського стилю, придушеного політичними перипетіями...» [13, с. 136]. Отже, гуральський фольклор став носієм і спадкоємцем історії культури нації, її безапеляційним символом. Не нівелюючи своїх попередніх досягнень у сфері музичного висловлювання, а збагачуючи народно-музичний контекст композицій барвистою, колористичною гармонічною мовою, автор кристалізує індивідуальний шлях у мистецтві. «Відкидаючи можливість спрощеного використання фольклору, польський майстер ставить перед собою дуже важке завдання: досягти того, щоб його музика, не втрачаючи своїх «європейських» рис, була б разом з тим безумовно польською» [5, с. 227]. Зв'язок із традиціями і, насамперед, із спадщиною польського Прометея Ф. Шопена, проявився і на більш узагальненому

рівні, а саме через зміст творів: представлення долі, історії народу, його величі та незламності, що стали своєрідним мейнстрімом польської академічної музики кількох генерацій.

Вперше митець «звертає» на народний шлях у «Двадцяти мазурках» для фортепіано оп. 50 (і знову зв'язок із Ф. Шопеном), а етапним твором у новому руслі творчих пошуків став балет «Harnasie», де автор зміг віднайти і втілити особисті оригінальні фольклорні рефлексії закопанського музичного етосу. Проте не менш цікавим і напевно складним для виконання, вже цілком авангардним камерно-інструментальним твором зрілого періоду є «Струнний квартет № 2 Оп. 56», тематично та ідейно тісно пов'язаний із згаданим балетом. К. Шимановський використовує в ньому принцип самоцититування (в другій частині звучить цитата з пісні розбійників «Roszcież chłopców» з другої дії, тема Танцю розбійників із останньої дії балету стала основою теми фінальної фуги), проводячи смислові паралелі між цими двома полотнами. Три частини твору зовні мають ознаки традиційної форми квартету з уявно «пропущеною» першою частиною – сонатним Allegro, та розпочинається з повільної ліричної *Moderato dolce e tranquillo*, яка, поволи розгортаючись, згодом перетворює основну лірико-філософську образну сферу на напружено-драматичну, відкриваючи, за словами дослідниці О. Сердюк, нові грані лірико-драматичної концепційності творчості митця [6, с. 10]. У наступній частині *Vivace, Scherzando*, ліричний образ трансформується у правдиве народне, дещо незграбне і жорстке, архаїчне жанрово-танцювальне скерцо. Картина диких скелястих гірських ландшафтів та народу, характер, темперамент та звичаї якого сформувались під впливом сурових образів природи та органічно переплелись із нею, стає фантастичним звуковим полотном, яскравим зразком

інноваційних нефольклорних тенденцій початку ХХ ст. Фінал *Lento* утверджує драматичний контекст, він написаний у формі фуги, проте поліфонічна тканина твору позбавлена чіткої архітектоніки, традиційної струнності та зрештою призводить до анархічного звукового хаосу, що сприймається як яскравий зразок експресіоністичного світосприйняття – передчуття катаклізму, перевага руйнівної сили зла, що поглинає все на своєму шляху, нівелюючи будь-які прояви особистісного, інтимного, людського.

Загалом твору притаманні насичена гармонічна музична мова, використання народних ладів, витончена колористика, породжена, з одного боку, низкою дисонуючих, гострих за звучанням акордів, а з іншого – рідкісними артикуляційними прийомами, насиченою, гнучкою поліфонічною фактурою та експресивною виразністю тематичного матеріалу, свідчать про цілком модерні тенденції у почерку композитора, підносять його на новий щабель еволюції, спрямовуючи подальшу його творчість у напрямку авангарду.

Висновки. Творчість К. Шимановського викликає чимало питань, які потребують подальшого вивчення. Адже митець жив у творив на перехресті різних культур, що дозволяє дослідникам вивчати його спадок як під кутом мультикультурного явища, так і в аспекті причетності до окремих з них. Водночас композитор пройшов складний шлях пошуків власного стилю від впливу романтиків (Ф. Шопен, Й. Брамс, С. Франк, Р. Шуман), через модернізацію засобів висловлювання та революційну ідею оновлення національної школи в руслі провідних європейських тенденцій, зокрема французьких (К. Дебюссі, М. Равель) та німецьких (Р. Вагнер, Р. Штраус), аж до відкриття нефольклорних засад (Б. Барток, І. Стравінський). Зрештою власні естетико-філософські прагнення маестро, по'язані з вродженим тяжінням до високого ідеалу, боротьба за

модернізацію польського мистецтва та пошук нових форм його реалізації у контексті національного самовираження сфокусувались на неординарному гуральському фольклорі, котрий став для митця осередком національного музичного етосу, згенерувавши авторський зразок музичного націоналізму в європейській культурі поч. ХХ ст. Проте всі ці колізії творчого становлення відбувались під знаком націоналізації польської академічної музики, визначення її ідентифікуючого чинника, його переродження та модернізації аж до кристалізації етнокультурного архетипу.

Список використаної літератури:

1. Дубровіна І. Творчі зв'язки Кароля Шимановського з Україною на початку ХХ століття. Молодь і ринок, 2021. №1 (187). Сс.55-59.
2. Поліхов Л. Етос музики як проблема античної філософії та культури. Вісник Черкаського університету. 2014. № 11 (304). Сс. 120-125.
3. Полячок Д. Формування ранніх естетико-філософських поглядів Кароля Шимановського. Київське музикознавство. 2012. Вип. 44. Сс.156-164.
4. Самострокова Н. Національний етос польської музики у скрипкових концертах короля Шимановського. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2020. Вип. 34. Сс. 63-69.
5. Сердюк О. Кароль Шимановський і мультикультуралізм. Аспекти історичного музикознавства. 2020. Вип. ХІХ-ХХ. Сс. 206-229.
6. Середенко А. Камерно-інструментальна творчість К. Шимановського (до проблеми індивідуального стилю композитора): автореф. дис. ... на здобуття наук.ступ. канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2001. 13 с.

7. Станичнов О. Естетичний код творчого об'єднання «Молода Польща». Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2018. № 1. Сс. 239-245.
8. Стрілецька О. Кароль Шимановський і дихотомія європейського національного в музиці зламу XIX-XX століть. Українська музика. 2019. Вип. 2. Сс.45-51.
9. Bogumiła M. Music of Karol Szymanowski in the intertextual dialogue. *New Sound*. 2018. V. 51, I. Pp. 64-81.
10. Dadak-Kozicka K. On What Was Native in the Music of Karol Szymanowski. *Musicology Today*. Karol Szymanowski: Works — Reception — Contexts. Institute of Musicology. University of Warsaw. 2008. Pp.131-150.
11. Janicka-Słysz M. Karola Szymanowskiego drogi twórczej linia prosta i zakręty. *Res Facta Nova*. 2010. V. 11 (20). Ss. 91-101. URL:
12. Renat M. Sonata d-moll op. 9 Karola Szymanowskiego. *Geneza – technika kompozytorska – recepcja – opinie*. *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*. 2015. T. 10. Ss. 29-58.
13. Samson J. Szymanowski and Polish Nationalism. *The Musical Times*. 1990. V. 131(1765). Pp. 135-137.

Gabriella L. ASTALOSH,
Ph. D, Associate Professor,
M. Lysenko Lviv National Music Academy,
Lviv, Ukraine,
e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5539-271

**REFLECTIONS OF THE POLISH MUSICAL ETHOS IN
CHAMBER-INSTRUMENTAL ENSEMBLES OF
K. SZYMANOWSKI**

Abstract. The article examines the creative work of K. Szymanowski in the aspect of interpreting the national idea. The purpose of research is to highlight the author's reflections on the Polish musical ethos as an original variety of the concept of "musical nationalism" using the example of landmark chamber and instrumental works. The following methods were used to reveal the presented issues: source research (processing scientific works on related issues); biographical (study of life path); analytical and structural-logical (highlighting the specifics the composer's musical expression, explanation the ideological direction of creativity); method of theoretical generalization (summarizing). In the context of rapid geopolitical changes in Europe in the late 19th and early 20th centuries there was a significant growth of artistic patriotic idea, which was based on a need for self-identity and an understanding of national uniqueness. Therefore, there came a significant rethinking of the role of artistic creativity, its possibilities in the sphere of social influence, and an awareness of the artist's mission in the formation of a consolidating society. The study reveals the figure of the outstanding Polish composer K. Szymanowski in the light of his own art and philosophical concept, aimed at a radical modernization of expressiveness while preserving and deepening the role of Polish national

musical ethos. The article presents a clear chronological line of creative evolution from the influence of the Romantics, through the modernization of means of expression and the revolutionary idea of renewing the national school in line with leading European trends, up to the study and own creative implementation of Gural folklore of Podhale, generating an author's example of musical nationalism in European professional musical culture of the early 20th century.

Key words: Polish musical ethos, composer's style, K. Szymanowski.

References:

1. Dubrovina, I. (2021). Tvorchy zviazky Karolia Shymanovskoho z Ukrainoiu na pochatku XX stolittia [Creative relations of Karol Szymanowski with Ukraine at the beginning of the XX century]. *Molod i rynok* [Youth and the market]. 1 (187), 55-59 [in Ukrainian].
2. Polikhov, L. (2014). Etos muzyky yak problema antychnoi filosofii ta kultury [The ethos of music as a problem of ancient philosophy and culture]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu* [Bulletin of Cherkasy University]. 11 (304), 120-125 [in Ukrainian].
3. Poliachok, D. (2012). Formuvannia rannikh estetyko-filosofskykh pohliadiv Karolia Shymanovskoho [The formation of the early aesthetic and philosophical views of Karol Szymanowski]. 44, 156-164 [in Ukrainian].
4. Samostrokova, N. (2020). Natsionalnyi etos polskoi muzyky u skrypkovykh kontsertakh korolia Shymanovskoho [The national ethos of polish music in the violin concerts by Karol Szymanowski]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: past, present, ways of development]. 34, 63-69 [in Ukrainian].
5. Serdiuk, O. (2020). Karol Shymanovskyi i multykulturalizm [Karol Szymanowski and multiculturalism].

Aspekty historycznego muzykoznawstwa [Aspects of historical musicology]. XIX-XX, 206-229. [in Ukrainian].

6. Seredenko, A. (2001). Kamerno-instrumentalna tvorčist K. Szymanovskoho (do problemy individualnoho stylu kompozytora) [The chamber and instrumental works by K. Szymanowski (on the problems of the composer's individual style)]. Avtoref. dys. ... na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstvozn.: 17.00.03 – muzyczne mystetstvo. Kyiv [in Ukrainian].

7. Stanychnov, O. (2018). Estetychnyi kod tvorchoho obiednannia “Moloda Polshcha” Estetychnyi kod tvorchoho obiednannia “Moloda Polshcha” [The aesthetic code of the creative association “Young Poland”]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka: ceriia mystetstvoznavstvo [Scientific notes of the Ternopil V. Hnatyuk National Pedagogical University named after: art history series]. 1, 239-245 [in Ukrainian].

8. Striletska, O. (2019). Karol Szymanovskiy i dykhotomiia yevropeiskoho natsionalnoho v muzytsi zlamu XIX-XX stolit [Karol Szymanowski and the dichotomy between European and national features of music on the cusp of the 19th and 20th centuries]. Ukrainska muzyka [Ukrainian music]. 2, 45-51 [in Ukrainian].

9. Bogumiła, M. (2018). Music of Karol Szymanowski in the intertextual dialogue. New Sound. 51, I, 64-81 [in English].

10. Dadak-Kozicka, K. (2008). On What Was Native in the Music of Karol Szymanowski. Musicology Today. Karol Szymanowski: Works – Reception – Contexts. Institute of Musicology. University of Warsaw. 131-150. Available at: <https://surl.li/lhzcylhf> [in English].

11. Janicka-Słysz, M. (2010). Karola Szymanowskiego drogi twórczej linia prosta i zakręty. Res Facta Nova. 11 (20), 91-101. Available at: <https://surl.li/awiyymt> [in Polish].

12. Renat, M. (2015). Sonata d-moll op. 9 Karola Szymanowskiego. Geneza – technika kompozytorska – recepcja – opinie. *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*. 10, 29-58 [in Polish].
13. Samson, J. (1990). Szymanowski and Polish Nationalism. *The Musical Times*. 131 (1765), 135-37 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025ю120-141>
УДК 78.03+78.07+781.7

Андрій Богданович ЯСЬКІВ,
аспірант,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: andrii.yaskiv.19@pnu.edu.ua,
ORCID: 0009-0002-3085-9476

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ
САКСОФОНА ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ –
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Анотація. Стаття присвячена окресленню жанрово-стильового спектру композиторської творчості для саксофона французьких авторів, в якій виокремлено три еволюційні етапи: II пол. ХІХ ст. (Ж. Демерссман, П. Женін, Г. Клозе, Ж. Саварі, Ш. Суаллі та ін.), позначена формуванням та розвитком жанрів фантазії, варіацій, концертних та конкурсних соло (попурі на відомі теми), характерними ознаками яких є бравурність і надмірна віртуозність, а також ансамблевої музики, призначеної як для монотембрових, так і різних тембровотеситурних різновидів інструмента, широким використанням саксофона в оперних та симфонічних партитурах (операх Ж. Бізе, Ж. Галеві, Л. Деліба, В. д'Енді, Ж. Кастнера, А. Маньяра, Ж. Массне, Дж. Мейєрбера, К. Сен-Санса, А. Тома, Ц. Франка, Г. Шарпантьє). Усім саксофонним опусам притаманні ознаки романтичної епохи, як-от тяжіння до програмності та взаємодія різних жанрових моделей. Відзначено, що в основі наступних історичних етапів

розвитку саксофонної творчості французьких авторів – І пол. XX ст. (П. Бонно, Е. Боцца, Ф. Декрюк, П. Жільсон, Ж. Ібер, Г. Ліонкур, Д. Мійо, Г. Томазі) та II пол. XX – поч. XXI ст. (А. Дезенкло, П. Дюбуа, Б. Джолас, А. Жоліве, А. Соге, Ж. Франсе та інших авторів), лежить концертна діяльність цілої плеяди видатних саксофоністів, поміж яких французи Ж-М. Лондекс, М. Мюль, І. Паумбеф, Р. Шаліне, Т. Шове та інші музиканти, а також експериментування з тембром саксофона, що розпочалося в попередній стильовий період та призводить до появи нових жанрів (дивертисмент, балада, сюїта, рапсодія, соната), розвитку попередніх (мініатюри, сонати, концерту, сюїти), а також великої різноманітності зразків ансамблевої музики (від тріо до нонета). Відзначено, що у саксофонних композиціях яскраво виявляються тенденції, характерні для еволюції музичного мислення аналізованого періоду, як вплив джазової стилістики, сучасної музичної мови. Відзначено, що більшості композицій II пол. XX – поч. XXI ст. притаманне розширення жанрових граней і взаємодія різних жанрових моделей, стильовий плюралізм, а також поєднання саксофона з електронними інструментами, мультимедійними елементами або використання у міжжанрових проєктах (А. Кальма).

Ключові слова: саксофон, французькі композитори, жанрово-стильові особливості, композиторська творчість, концертний репертуар, педагогічний репертуар, міжжанрова взаємодія, французька музична культура.

Вступ. Серед великої кількості духових музичних інструментів саксофон вирізняється витонченим, гнучким та наспівним звучанням, а також елегантною і привабливою формою. Його колористична звукова палітра і широкий спектр артикуляційних можливостей стимулюють творчу фантазію композиторів, приваблюють виконавців і

захоплюють слухачів, що сприяє широкому застосуванню цього інструмента в сучасному музичному мистецтві. Завдяки високій виконавській майстерності музикантів, саксофон вражає насиченістю звучання, ніжністю і наспівністю тембрової палітри. У технічному вимірі він демонструє здатність до швидкого виконання, віртуозної гнучкості та майстерного відтворення складних музичних пасажів і фраз. Цей інструмент володіє унікальною властивістю адаптуватися до індивідуальних особливостей виконавця, його характеру, музичних уподобань і естетичних принципів. Саксофон може перевтілюватись у різних тембрових фарбах та їх поєднаннях, виражати глибокі почуття, що відповідають потребам і запитам найвибагливіших музикантів і слухачів.

Постановка проблеми. Значну роль у процесі формування виконавства й творчості для саксофона відіграла Франція. Саме у Парижі у 1841 р. бельгійським винахідником А. Саксом (1814-1894 рр.) був сконструйований новий духовий музичний інструмент – саксофон. Новизна винаходу полягала в тому, що в ньому поєднувалися риси відомих оркестрових музичних інструментів. Створений А. Саксом інструмент мав повний, яскравий і виразний звук, своєрідний тембр і технічну рухливість. Наприкінці ХІХ ст. у Франції сформувалась перша школа гри на саксофоні, в межах якої зародилось сольне й оркестрове виконавство. Відповідно, з'явилися перші методичні видання, стосовні оволодіння інструментом («Школи гри на саксофоні»), а також концертний та педагогічний інструмент для саксофона. Таким чином, Франція не лише заклала основи академічного саксофонного виконавства й творчості, а й створила умови для його динамічного розвитку, який триває до сьогодні. Відтак, окреслення жанрово-стильового спектру творчості для саксофона французьких авторів, який

широко використовується в педагогічній та концертній практиці українських музикантів, видається актуальним та перспективним завданням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Методологічним підґрунтям пропонованої статті слугували ґрунтовні дисертаційні роботи В. Авілова [1], присвяченого висвітленню особливостей побутування саксофона у виконавській традиції ХІХ-ХХ ст., з акцентом на стильовому моделюванні й зв'язку інструмента з європейською академічною та джазовою традиціями; М. Крупця [5], стосовного комплексного розгляду стильових основ формування виконавської майстерності саксофоніста та Д. Зотова [3], в якому автор досліджує саксофон у контексті музичного мистецтва ХХ ст., підкреслюючи його багатофункціональність та художню гнучкість. Вельми цінними видаються стаття та дисертація Л. Максименко [8; 9], в яких авторкою охарактеризовано розвиток французької школи гри на саксофоні та її вплив, зокрема та українське саксофонне виконавство, а також розвідка Д. Зотова [4], де розкрито культурно-історичні умови еволюції саксофона у французькій музичній культурі.

Аналітичну характеристику окремих саксофонних композицій французьких авторів містять монографія В. Громченка [2], в якій автором систематизовано тенденції розвитку духового соло в європейській композиторській творчості ХХ-ХХІ ст., дисертації А. Понькіної [11], присвяченій жанрово-стильовим особливостям сонатної творчості для саксофона зарубіжних та українських композиторів ХХ століття, Д. Максименка [7], в якій розкриваються теоретичні засади та виконавські інтерпретації академічного саксофонного концерту, а також статті І. Палійчук та Ду Бохао [10], присвяченій висвітленню жанрово-стильової динаміки квартету

саксофонів у світовій музичній культурі XIX-XX ст. Питання репертуарних інновацій висвітлює й дисертація В. Лебеда [6], в якій автором акцентовано увагу на творах для саксофона з духовим оркестром як новому напрямі сучасної виконавської практики.

Таким чином, сучасна наукова думка формує багатовимірне бачення мистецтва гри на саксофоні – від історико-стильової ретроспекції до сучасних інтерпретацій та репертуарних пошуків. Проте досі актуальним питанням залишається відтворення загальної жанрово-стильової панорами саксофонної творчості французьких авторів II пол. XIX – поч. XXI ст., що обумовила вибір теми та мету пропонованої статті.

Виклад основного матеріалу. Перші твори за участю саксофона з'явилися у творчості композиторів-романтиків, пов'язаної зі стрімким розвитком інструментально-виконавського мистецтва. Жанровий спектр творчості для названого інструмента охоплює композиції, призначені для різних типів виконавської практики – як для сольного концертного музикування (опуси для саксофона соло в супроводі фортепіано або оркестру), так і оркестрового й ансамблевого (твори для різних ансамблевих складів), в яких автори використовують усі темброві різновиди саксофона – від найвищого до найнижчого.

Так, саксофон-бас С уперше був використаний в операх Ж. Кастнера «Останній цар Іудеї» (1844 р.) і Ж. Галеві «Вічний жид» (1852 р.). Мелодія, що попереджувала вступ головної вокальної партії та її дублювання, а також мелодичні елементи діалогічного характеру (гармонічна фігурація) увійшли у партію названого інструмента у № 12 («Арія») опери «Останній цар Іудеї» Ж. Кастнера (1844 р.).

Згодом інструменти нового сімейства у своїй творчості використали Ж. Бізе, Л. Деліб, В. д'Енді, А. Маньяр, Ж. Массне, Дж. Мейєрбер, К. Сен-Санс, А. Тома, Ц. Франк, Г. Шарпантьє, та ін. [1; 5].

Із 60-х рр. ХІХ ст. композитори виявляють значне зацікавлення художніми та технічними можливостями саксофона-альта Es. Йому доручають проведення виразних мелодій, супровід сольного співу мелодичною фігурацією, діалоги з іншими інструментами на тлі витриманих голосів у струнних тощо.

Оперні та оркестрові партитури французьких композиторів окресленого хронологічного відтинку демонструють пошук способів використання саксофона в гармонічному супроводі. Партії цих інструментів утворюють самостійний пласт оркестрової тканини – ритмічну канву, а в поєднанні з іншими інструментами – гармонічно повну акордово-ритмічну фігурацію або акордовий супровід, як-от рухомий басовий голос саксофону-баса і фагота в опері «Останній цар Іудеї» Ж. Кастнера.

Функцію мелодизованої педалі оркестрової тканини виконує саксофон-альт Es у Сюїті № 1 з музики до драми А. Доде «Арлезіанка» Ж. Бізе, в якій загальне звучання набуває певних рис тембрової поліфонії. У цьому ж творі унісонним поєднанням саксофона-альта Es з віолончеллю досягається особлива виразність поліфонічного елемента [5].

Поміж інших цілей, для досягнення яких композитори використовували інструменти нового сімейства, першочергового значення набуває плавний перехід («темброва модуляція») від смичкових до дерев'яних, а також посилення звучання окремого елемента, загальне динамічне наростання і навіть імітація гри органу. Не менш важливою метою стає функціональна

рівновага загального звучання: саксофон приєднується до дерев'яних духових, виступаючи як сполучна ланка між ними та струнними смичковими за умови унісонного викладу музично-тематичного матеріалу.

Проте більшість із композицій за своїми стильовими ознаками тяжіла до бравурних салонних фантазій, варіацій, а також являла собою концертні та конкурсні соло, створені, здебільшого, як попури на теми відомих вокальних шедеврів. Це, зокрема, «Блискуча фантазія на оригінальні теми», «Концертні соло» Ж. Сінжелі, «Карнавал у Венеції», «Соло», Ж. Демерссмана, «Концертне соло» Г. Клозе, «Фантазія у формі варіацій на тему "Карнавал у Венеції"» П. Женіна та інші. Названі твори, як і ансамблеві композиції Квартет op. 53, Grand Quator Concertante op. 79 Ж.-Б. Сінжелі та Quator pour Saxophones Ж. Саварі, незважаючи на нарочиту віртуозність, досі користуються популярністю у саксофоністів.

Однією з іманентних ознак творчості композиторів-романтиків є тяжіння до програмності, яка виявляється і в саксофонних композиціях, як «Адажіо і рондо» op. 63 для саксофона-тенора та фортепіано, «Фантазія-пастораль» для саксофона-сопрано або саксофона-альта Ж. Сінжелі, «Каприс» для саксофона-альта та фортепіано Ш. Суаллі.

Важливим як для окресленого хронологічного відтинку, так і для історичної еволюції всього репертуару для саксофона, є становлення жанру концерту для названого інструмента. Це, зокрема, «Концертино» op. 78 для саксофона-альта та «Концерт для саксофона in B» op. 57 Ж. Сінжелі, «Військове концертино» Н. Бікмана, в яких програмність закладена, як і в творах інших жанрів, уже в назві.

Аналіз партитур свідчить, що саксофону, як епізодичному інструменту оркестру, зазвичай доручають проведення солюючої мелодії або інших елементів

оркестрової тканини, в яких повною мірою проявляються його характерні темброві й технічні можливості. До ознак трактування саксофона як постійного інструмента симфонічного оркестру можна віднести відповідне оформлення аколади (саксофон включається до складу групи дерев'яних інструментів, а також доручення йому різних функцій. У творах французьких композиторів II пол. XIX ст. саксофон трактується, в основному, як епізодичний учасник симфонічного оркестру. Водночас, деякі ознаки засвідчують прагнення композиторів розглядати цей інструмент як постійну складову оркестру [1; 5].

I пол. XX ст. є наступним витком в еволюційному процесі розвитку саксофонної музики. Значний поступ цієї репертуарної галузі спричинила концертна діяльність цілої плеяди видатних саксофоністів, поміж яких французи Ж.-М. Лондекс, М. Мюль, І. Паумбеф Т. Шове, Р. Шаліне.

У різножанровій творчості для саксофона окресленого хронологічного відтинку відзначимо творчі пошуки авторів, пов'язані з репрезентацією його виразних і технічних можливостей. Загалом, вона вирізняється більшим жанровим діапазоном: бравурні фантазії та варіації романтичної доби повністю поступаються місцем творам іншого рівня. У них технічні можливості інструмента підпорядковуються передачі образного змісту творів, підґрунтям для цього слугує незвичний для того часу тембр. Таким чином, упродовж 1990-1920-х рр. докорінно переосмислюється специфіка використання саксофона, що у повній мірі відображається на репертуарі [5].

Насамперед, з'являється велика кількість творів, у яких акцетуються саме виразові можливості інструмента, зокрема у Концерті для саксофона-альта та симфонічного оркестру П. Жільсона. Значно розширюється жанровий діапазон саксофонної музики. Поряд із концертами, з'являються перші опуси в жанрах сюїти («Сюїта»

Г. Гровлеза), фантазії («Мавританська фантазія» Ф. Комбелля). Вельми цікаво та яскраво представлений жанр рапсодії для саксофона. Одним із найбільш значущих і затребуваних творів цього часу в репертуарі саксофоністів є «Рапсодія» для саксофона-альта та оркестру К. Дебюссі.

Крім усього іншого, для перших двох десятиліть ХХ ст. характерне створення опусів у жанрі мініатюри, в яких автори акомпануючий інструмент замінюють оркестром. Багато зразків, що потрапляють у часові рамки цього періоду, як «Легенда» для саксофона-альта або альта Ф. Шміта (F. Schmitt «Legende» Op. 66 for alto saxophone or viola), написано для соліста-льного саксофона в супроводі оркестру.

Вельми численним виявився жанр мініатюри для саксофона, в якій композитори продовжують розвивати тенденції тембрового експериментування, започатковані ще в романтичний період. Так, з'являються опуси з цікавим тембровим поєднанням саксофона та акомпанементу, як «Три григоріанські мелодії» ор. 60 для саксофона й органу Г. Ліонкура, а також твори з заміною акомпануючого інструмента оркестром, зокрема в «Легенді» для саксофона-альта або альта в супроводі оркестру Ф. Шміта.

На поч. ХХ ст. пошуки виразових і тембрових можливостей саксофона призвели до великого розмаїття ансамблевих творів за участю цього інструмента. Знаковим моментом в історичній еволюції художнього репертуару для саксофона стала поява в 1930-1940-і рр. ХХ ст. перших творів у жанрі сонати. Вона, не зважаючи на значні зміни у музичній мові, залишається, мабуть, одним із небагатьох жанрів, у якому консервативно зберігаються всі жанрові іманентні ознаки, що склалися у творах сонатного жанру для інших інструментів, створених у попередню класико-романтичну добу. Проте спостерігаємо експериментальний підхід авторів до виконавського складу

в названому жанрі. Яскравим підтвердженням цього є Соната in Cis Ф. Декрюк [11].

Інтенсивні еволюційні процеси вплинули й на жанр сюїти для саксофона. Художній репертуар поповнюється хоч і нечисленними, але досить цікавими опусами, призначеними для педагогічної та концертної виконавської практики, зокрема, Сюїтою для саксофона-альта і фортепіано П. Бонно та Сюїтою «Скарамуш» для саксофона-альта та симфонічного оркестру Д. Мійо. Жанр балади поповнила «Балада» для саксофона-альта та симфонічного оркестру Г. Томазі.

Поряд з іншими жанрами, превалюючими в мініатюрі стають процеси, пов'язані з розширенням жанрових кордонів, у результаті чого опуси набувають деяких властивостей, притаманних концертному жанру. Це, зокрема, надмірне ускладнення партії соліста й виклад партії фортепіано, що нагадує оркестрову вертикаль, як в «Арії» для саксофона-альта та фортепіано Ж. Ібера.

Поміж творів інших композиторів виокремлюються композиції Е. Боцца, позначені специфікою використання можливостей саксофона. Найяскравішим твором автора є «Арія» для саксофона і фортепіано, що існує в авторській транскрипції, практично для всіх духових інструментів. Проте, варіант для саксофона є найпопулярнішим, оскільки саме у виконанні цього інструмента, завдяки його тембру, що нагадує людський голос, п'єса звучить найбільш піднесено, схвильовано й заворожуюче. Саме тому твір було визнано католицькою церквою інструментальною молитвою XX ст. [1; 5]. Рисами програмності позначені мініатюра «Пульчинелла» ор. 53-а для саксофона-альта і фортепіано та саксофонні концерти Е. Боцца.

«Камерне концертино» для саксофона-альта та одинадцяти інструментів Ж. Ібера засвідчує зміну супроводу інструмента, зокрема камерним ансамблем.

Вельми оригінальний ансамблевий склад засвідчує й Духовий септет за участю саксофона Ч. Кьоклена.

Творчість композиторів для саксофона II пол. XX-поч. XXI ст. відзначена яскравими рисами своєрідності. Одні жанри відходять на другий план, інші продовжують плідно розвиватися й отримують нові рішення. Досить широко в розглянутий період представлені жанри мініатюри, концерту і сонати, а також ансамблева музика для саксофона. Такі «серйозні» жанри для саксофона, як соната і концерт, відходять від програмності й отримують розвиток в інших галузях. Основою для експерименту в жанрі концерту стає склад оркестру, у сонаті – відбуваються зміни у співвідношенні партій саксофона і фортепіано.

У багатьох зразках саксофонного репертуару вже намічаються перші спроби експериментування як із жанрово-стильовими моделями та семантикою творів, так і з виразовими та технічними засобами інструмента. Відзначимо, що в композиторській творчості починають превалювати опуси для саксофона-альта, що стає головним різновидом сімейства цього інструмента.

Найбільш великою групою творів, створених упродовж 1950-1960-х рр. є мініатюра для саксофона з супроводом. Еволюційний розвиток цього жанру пов'язаний із розширенням його граней, як і в попередній період. У результаті жанрової взаємодії з концертом відбувається віртуозне ускладнення партії саксофона, з'являються твори в супроводі різних типів оркестру (камерного і симфонічного, як і в попередні періоди, а також духового і джазового).

Однією з характерних ознак творів цього жанру залишається програмність, назви яких засвідчують звернення до жанрів, характерних для різних історичних періодів – від епохи Бароко до Романтизму, наприклад, «Тарантела» для саксофона-альта і фортепіано,

«Імпровізація і каприс» для саксофона-альта соло Е. Боцца. Взаємодію із концертним жанром репрезентує «Концертна п'єса» для саксофона-тенора цього ж автора, в якій його ознаки виявляються не тільки в назві, а й у музично-тематичному матеріалі.

Іншою «гілкою» еволюційного шляху жанру саксофонної мініатюри є експериментування з тембром солюючого інструмента, у зв'язку з чим звертає на себе увагу використання різних теситурних різновидів саксофона (від найнижчого до найвищого), це зокрема, саксофон-тенор «Episode quatrieme» для саксофона-тенора і фортепіано Б. Джолас.

Іманентною ознакою саксофонної творчості II пол. XX ст. є поєднання різних жанрових ознак, зокрема класико-романтичної доби, зокрема у «Прелюдії, каденції і фіналі» для саксофона-альта і фортепіано А. Дезенкло. Вельми оригінальними видаються «П'ять екзотичних танців» для саксофона-альта і фортепіано Ж. Франсе.

Еволюція жанру фантазії також пов'язана з поєднанням кількох жанрових моделей в одному творі, як, наприклад, у «Фантазії-експромті» для саксофона-альта і фортепіано А. Жоліве.

Жанр дивертисменту зазнає змін за рахунок іностилевих впливів, зокрема джазових. У результаті таких взаємодій у творах названого жанру превалюючими стають нерегулярність ритму (гострі синкоповані ритми) та імпровізаційне начало. Імпровізаційний розвиток матеріалу сприяє появі каденцій у партії солюючого інструмента. Найпоказовішим твором цієї жанрової групи є «Дивертисмент» для саксофона-альта та симфонічного оркестру Р. Бутрі. Цей опус вирізняється впливом джазової стилістики. Проте, незважаючи на ці стильові ознаки, твір посідає одне з центральних місць у репертуарі академічних

саксофоністів. Жанр партити поповнила «Монодична сюїта» для саксофона соло Ж. Массіаса.

Для жанру саксофонної сонати цей етап став черговим історичним витком еволюційної спіралі. Він представлений зокрема Другою сонатиною П. Дюбуа «Буколічною сонатиною» А. Соге, Сонатою для саксофона-соло Ж. Рюфф. У названих композиціях автори, використовуючи можливості саксофона, починають пошуки нового художнього змісту. Проте, незважаючи на це, зберігаються іманентні ознаки жанру, на кшталт звернення до класичного сонатного циклу та притаманних йому драматургічних методів. Такі принципи характерні практично для всіх творів сонатного жанру для саксофона [11].

Окрім сонати, активно розвивається і концерт для саксофона. Саме в опусах концертного жанру яскраво виявляються тенденції використання можливостей солюючого інструмента. У творчості французьких композиторів він представлений Концертом для саксофона-альта і симфонічного оркестру Ж. Рюфф та Концертом для саксофона-альта і симфонічного оркестру Г. Томазі [7].

Різних жанрово-стильових впливів зазнало й концертино за участю саксофона. Незважаючи на існування невеликої кількості творів цього жанру, вони вирізняються різноманітністю авторських концепцій. Так, у рамках такої виконавської традиції, як використання у ролі солюючого інструмента різних теситурних різновидів саксофона, можна спостерігати введення в музичну практику саксофона-баса, який до цього не використовувався. У цьому випадку слід згадати Концертино для саксофона-баса (або туби) і оркестру Е. Боцца [7].

Жанр саксофонного квартету окресленого хронологічного відтинку збагатили вельми популярні у виконавській практиці саксофоністів сьогодення Квартет

для саксофонів А. Дезенкло та Квартет для саксофонів П. Дюбуа, що вирізняються вельми оригінальною циклічною структурою [10, с. 324].

У II пол. XX – на поч. XXI ст. зросла кількість творів, у яких саксофон поєднується з електронними інструментами, мультимедійними елементами або використовується у міжжанрових проєктах. Так, А. Кальма, французький композитор і мультиінструменталіст, у своїх експериментальних роботах 1970-х рр., зокрема в альбомі «An Evolutionary Music», сполучає саксофон із синтезаторами.

Висновки. Проаналізувавши великий пласт композиторської творчості французьких авторів, можна зробити певні висновки. Еволюція цієї репертуарної галузі пов'язана з соціально-культурними традиціями історичних епох, а також зростання рівня виконавської майстерності саксофоністів. Виходячи з вищевказаного, можна виокремити три основні етапи розвитку композиторської творчості для саксофона, в якій основну роль відіграли французькі автори.

У II пол. XIX ст. (перший історичний етап) саксофонний репертуар вже характеризується великим розмаїттям: це не тільки твори різних жанрів, у яких саксофон представлений як сольний інструмент (у супроводі фортепіано або оркестру), а й ансамблеві композиції. Всім саксофонним опусам притаманні ознаки романтичної епохи, як тяжіння до програмності та взаємодію різних жанрових моделей.

Аналіз творчості для саксофона засвідчив, що переважно увага композиторів була зосереджена на таких жанрах, як фантазія, варіації, концертні та конкурсні соло, які являють собою попури на відомі теми. Специфіка згаданих жанрів привносить у твори деяку бравурність і надмірну віртуозність.

Тенденція тембрового експериментування, також типова для епохи Романтизму, зумовила інтерес авторів до ансамблевої музики. Відтак, з'являються зразки творів, призначені не тільки для ансамблів (як із супроводом, так і без нього), що поєднують у собі один із різновидів групи саксофонів, а й для колективів, зокрема квартету, що включають різні темброво-теситурні різновиди.

Саксофонна творчість I пол. XX ст. (другий історичний етап) представлений подальшим розвитком жанрів, що зародились у романтичну добу – жанр концерту для саксофона, а також бравурні фантазії та варіації, що вирізняються переважно технічною складністю, відсуваються на другий план і повністю поступаються місцем творам іншого рівня. З'являються перші зразки опусів у жанрах дивертисменту, балади, сюїти, рапсодії, сонати.

Порівняно з минулим періодом, спостерігається інше ставлення до програмності. Насамперед, зменшується кількість творів, що належать до жанрової програмності, і, навпаки, збільшується чисельність творів, програмні назви яких сприяють розкриттю художнього задуму.

Тенденції тембрового експериментування, а також розширення жанрових меж і взаємодія різних жанрових моделей яскраво виявляються в жанрах мініатюри, сонати, концерту, сюїти. Ці новації виявляються як у сфері сольного інструмента, так і в інструментальному супроводі. Окрім того, у саксофонних композиціях яскраво виявляються тенденції, притаманні еволюції музичного мислення аналізованого періоду, як вплив джазової стилістики.

Композиторська творчість II пол. XX – поч. XXI ст. (третій історичний етап) вражає великим спектром новацій, до яких належить оригінальність авторських рішень. Це призводить до розширення меж жанрових моделей і

стильових взаємопроникнень, унаслідок чого досить часто жанр опусу стає можливо визначити тільки завдяки назві твору. У більшості випадків основою для експерименту стає тембр саксофона, що широко використовується як соліст, так і входить у різноманітні комбінації акомпануючого складу.

Пропонована розвідка має відкритий характер, оскільки нещодавно з'явилися композиції французьких авторів Т. Ескеша, А. Кальми, Ж.-Д. Міша, С. Локаз, К. Панзані, Т. Саві, які потребують детального аналітичного дослідження та визначають подальші перспективи висвітлення цієї теми.

Список використаної літератури:

1. Авілов В. Саксофон в контексті музично-виконавської традиції ХІХ–ХХ століть: до проблеми інструментально-виконавського стильового моделювання: автореф. дис. ... на здобуття наук.ступ.канд. мистецтвознав. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса: ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2012. 19 с.
2. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Зотов Д. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття : автореф. дис. здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. 17.00.03 – музичне мистецтво. Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка. 2018. 20 с.
4. Зотов Д. Еволюція саксофона у сучасній французькій музичній культурі. Sciences of Europe. Praha: Global science center LP, 2016. Vol. 2, No 3 (3). Сс. 81-85.
5. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті

музичної творчості XIX – XX століть) : дис. ... на здобуття наук.ступ. канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса: ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. 236 с.

6. Лебедь В. Академічні твори для саксофона з духовим оркестром як репертуарна новація сучасного саксофонного виконавства: дис. ... на здобуття наук. ступеня доктора філософії: 025 – музичне мистецтво. Дніпро: КВНЗ «Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки», 2023. 247 с.

7. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. 203 с.

8. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 292 с.

9. Максименко Л. Французька саксофонові школа: дискурс розвитку та сучасний стан. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 1. Сс. 59-65.

10. Палійчук І., Ду Бохао. Жанрово-стильова динаміка квартету саксофонів у світовій музичній культурі XIX–XX століть. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2024. № 1. Сс. 321-326.

11. Понькіна А. Саксофон в музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2009. 257 с.

Andriy B. YASKIV,

Postgraduate,

Vasyl Stefanyk Prycarpath National University,

Ivano-Frankivsk, Ukraine,

e-mail: andrii.yaskiv.19@pnu.edu.ua,

ORCID: 0009-0002-3085-9476

GENRE AND STYLE DIMENSIONS OF SAXOPHONE COMPOSITIONS BY FRENCH COMPOSERS FROM THE SECOND HALF OF THE 19TH TO THE EARLY 21ST CENTURY

Abstract. The article is dedicated to outlining the genre and stylistic spectrum of saxophone compositions by French composers. It identifies three evolutionary stages: the second half of the 19th century (J. Demersseman, P. Génin, H. Klosé, J. Savari, C. Soualle, and others), marked by the formation and development of genres such as fantasies, variations, concert and contest solos (potpourris on well-known themes) characterized by bravura and excessive virtuosity, as well as ensemble music composed for both mono-timbral and various timbral-tessitura variants of the instrument. This period also saw extensive use of the saxophone in operatic and symphonic scores (operas by G. Bizet, G. Charpentier, L. Delibes, C. Franck, F. Halévy, V. d'Indy, J. Kastner, A. Magnard, J. Massenet, G. Meyerbeer, C. Saint-Saëns, A. Thomas). All saxophone works of this era bear the hallmarks of the Romantic period, including a tendency toward programmatic content and the interaction of various genre models. It is noted that the subsequent historical stages of French saxophone music – namely, the first half of the 20th century (P. Bonneau, E. Bozza, F. Decruck, P. Gilson, J. Ibert, H. Liencour, D. Milhaud, H. Tomasi) and the second half of the 20th to early 21st centuries (A. Desenclos, P. Dubois, J. Françaix, B. Jolas, A. Jolivet, A. Sogé, among others) – were shaped by

the concert activities of a whole generation of outstanding saxophonists, including French musicians T. Chouvet, R. Chalin, J.-M. Londeix, M. Mule, Y. Paumelpheh, and others. This period also saw experimentation with the saxophone's timbre, which had begun in the previous stylistic phase and led to the emergence of new genres (divertimento, ballade, suite, rhapsody, sonata), the development of existing forms (miniatures, sonatas, concertos, suites), and a great variety of ensemble music (from trios to nonets). It is noted that saxophone compositions vividly reflect the trends characteristic of the evolution of musical thinking during the analyzed period, such as the influence of jazz stylistics and contemporary musical language. Most compositions from the second half of the 20th to the early 21st century are marked by expanded genre boundaries and the interaction of various genre models, stylistic pluralism, and the combination of the saxophone with electronic instruments, multimedia elements, or use in cross-genre projects (e.g., A. Kalman).

Key words: saxophone, French composers, genre and style characteristics, compositional creativity, concert repertoire, pedagogical repertoire, cross-genre interaction, French musical culture.

References:

1. Avilov, V. (2012). Saksofon v konteksti muzychno-vykonavskoi tradytsii XIX-XX stolittia: Do problemy instrumentalno-vykonavskoho styliovoho modeliuvannia [Saxophone in the context of the musical and performing tradition of the 19th and 20th centuries: to the problem of instrumental and performing stylistic modeling]. Avtoref. dys. ... na zdobuttia nauk.stup.kand. mystetstvozn. 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Odesa: ODMA im. A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].

2. Hromchenko, V. (2020). Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI st.: Tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka [Wind solo in European academic composition and performance of the 20th – beginning of the 21st centuries (development trends, specificity, systematics)]. Kyiv-Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
3. Zotov, D. (2018). Vykonavstvo na saksofoni v systemi muzychnoho mystetstva XX stolittia [Saxophone Performance in the System of Musical Art of the 20th Century]. Avtoref dys. ... na zdobuttia nauk.stup.kand. mystetstvovnav. 17.00.05 – muzychne mystetstvo. Sumy: SumDPU imeni A.S. Makarenka [in Ukrainian].
4. Zotov, D. (2016). Evolutsiia saksofona u suchasni frantsuzkii muzychnii kulturi [The Evolution of the Saxophone in Contemporary French Music Culture]. Sciences of Europe. Praha: Global science center LP, 2, 3 (3), 81-85 [in Ukrainian].
5. Krupei, M. (2006). Styliovi osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti saksofonista (u konteksti muzychnoi tvorchosti XIX – XX stolittia) [Style bases of formation of saxophonist's performance (in the context of musical creativity of XIX–XX centuries)]. dys. ... na zdobuttia nauk.stup.kand. mystetstvovnav. 17.00.05 – muzychne mystetstvo. Odesa: ODMA im. A. V. Nezhdanovoji [in Ukrainian].
6. Lebed, V. O. (2023). Akademichni tvory dlia saksofona z dukhovym orkestrom yak repertuarna novatsiia suchasnoho saksofonnoho vykonavstva [Academic works for saxophone and wind orchestra as a repertoire innovation of modern saxophone performance]. dysertatsiia na zdobuttia nauk. stup. doktora filosofii (Ph.D.). 025 – muzychne mystetstvo. KVNZ “Dnipropetrovska akademiia muzyky im. M. Hlinky” [in Ukrainian].
7. Maksymenko, D. (2018). Yevropeyskyi saksofonnyi kontsert: Teoretychni zasady ta vykonavski inspyratsii [European saxophone concert: theoretical foundations and

performing inspiration]. dys. ... na zdobuttia nauk.stup.kand. mystetstvoznnav. 17.00.05 – muzychne mystetstvo. Lviv: LNMA im. M. Lysenka [in Ukrainian].

8. Maksymenko, L. (2020). Rehionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy [Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine]. dys. ... na zdobuttia nauk.stup.kand. mystetstvoznnav. 17.00.05 – muzychne mystetstvo. Lviv: LNMA im. M. Lysenka [in Ukrainian].

9. Maksymenko, L. (2012). Frantsuzka saksofonova shkola: Dyskurs rozvytku ta suchasnyi stan [The French Saxophone School: developmental discourse and current status]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo. 1, 59-65 [in Ukrainian].

10. Paliichuk I., Du Bohao (2024). Zhanrovo-styl'ova dynamika kvartetu saksofoniv u svitoviy muzychniy kul'turi KhIKh–KKh stolit' [Genre-style dynamics of saxophone quartet in the world music culture of the 19th-20th centuries. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journalю 1, 321–326 [in Ukrainian].

11. Ponkina, A. (2009). Saksofon v muzychnii kulturi XX stolittia (na materialy sonatnoi tvorchosti zarubizhnykh ta ukrainskykh kompozytoriv) [Saxophone in the musical culture of the twentieth century (on the material of sonata creativity of foreign and Ukrainian composers)]. Dys. ... na zdobuttia nauk.stup.kand. mystetstvoznnav. 17.00.05 – muzychne mystetstvo. Kharkiv [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.141-162>

УДК 781.22:681.84]-023.5:78.03'06(477)

Олексій Васильович НОСЕНКО,

Київський національний університет культури і мистецтв;
здобувач ступеня доктора філософії,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;
Київ, Україна,
e-mail: inbox@oleksiinosenko.com,
ORCID: 0009-0005-3374-2283

ТЕХНОЛОГІЯ «DOLBY ATMOS» У КОНТЕКСТІ АНАЛІЗУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Анотація. Стаття присвячена дослідженню застосування імерсивних аудіотехнологій, зокрема формату «Dolby Atmos», у сучасному музичному продакшні. Проаналізовано процес інтеграції об'єктно-орієнтованого аудіоформату в музичне мистецтво, його вплив на композиційні стратегії, художню структуру та емоційне сприйняття творів. Акцент зроблено на актуальності розробки нових методик міксингу й аналізу музики у тривимірному середовищі через відсутність систематизованих підходів у сучасній практиці саундпродюсування. На основі аналізу просторових рішень у композиціях українських артистів досліджено способи локалізації вокалу, інструментів та ревербераційних ефектів у імерсивному просторі. Виявлено, що тривимірна організація музичного простору підвищує емоційне залучення слухача, розширює можливості художнього самовираження та змінює наративну структуру твору. Сформульовано висновок про необхідність подальшого розвитку методології об'єктно-орієнтованого продакшну та

вдосконалення технологічних процесів міксингу у тривимірному аудіосередовищі. Стаття обґрунтовує перспективність імерсивних технологій для подальшого розвитку музичної індустрії та підкреслює їх роль як інструменту формування нових моделей сприйняття аудіовізуального мистецтва. Цілями статті є аналіз художніх стратегій просторового розміщення аудіооб'єктів у сучасному музичному продакшні та дослідження впливу імерсивних технологій на емоційне та семантичне сприйняття музичних творів. Мета статті полягає у виявленні особливостей застосування формату «Dolby Atmos» у сучасній українській музиці та обґрунтуванні потреби розробки нових методик міксингу й аналізу тривимірного звучання. У результаті дослідження встановлено, що об'єктно-орієнтоване розміщення звукових елементів суттєво розширює художні можливості продакшну, підвищує емоційне занурення слухача й відкриває нові перспективи для розвитку музичної індустрії в умовах стрімкого технологічного прогресу.

Ключові слова: просторове аудіо, стримінгові платформи, імерсивні технології, музичне мистецтво, звукорежисура, «Dolby Atmos», сучасна музика.

Вступ. У сучасній музичній індустрії активно впроваджуються новітні технології просторового аудіо, які трансформують як технічні, так і художні аспекти створення музичних творів. Однією з найвпливовіших інновацій стала поява об'єктно-орієнтованого аудіоформату, який відкрив нові можливості для креативного управління звуковим середовищем. Формат «Dolby Atmos», що спочатку використовувався тільки у кінематографі, сьогодні активно інтегрується у музичне мистецтво, змінюючи уявлення про просторову організацію звуку та емоційне сприйняття композицій.

Попри активний розвиток технологій, процес розробки робочих процедур для об'єктно-орієнтованого аудіо загалом і музичного продакшну перебуває на початковій стадії. Це обумовлює необхідність розробки нових методологій міксингу та аналізу аудіоматеріалу, що враховували б просторове розміщення звуків у тривимірному середовищі. Відсутність систематизованих підходів ускладнює адаптацію творчих процесів до нових вимог індустрії та стрімко зростаючих очікувань слухачької аудиторії.

У цьому контексті особливої актуальності набувають дослідження, спрямовані на аналіз художніх стратегій розміщення аудіооб'єктів у музичному просторі, їхнього впливу на композиційну структуру й емоційне залучення слухача. Сучасна українська музика демонструє зростаючу інтеграцію імерсивних форматів у творчість, що потребує наукового осмислення процесів просторової організації звуку, методів побудови звукового ландшафту та естетичних ефектів, які виникають у результаті використання технологій «Dolby Atmos».

Постановка проблеми. У сучасній музичній індустрії відбуваються стрімкі трансформації, пов'язані з упровадженням нових технологій просторового аудіо. Однією з провідних інновацій стала поява об'єктно-орієнтованого аудіоформату, який принципово змінює уявлення про побудову музичного простору. Проте саундекспертка Д. Peiger у публікації «Object-Based Mixing in Spatial Audio Music Production: A Comparison with Stereo» зазначила: «Процес розробки робочого процесу для об'єктно-орієнтованого аудіо загалом і об'єктно-орієнтованого музичного продакшну зокрема все ще перебуває на початковій стадії розвитку» [6], що зумовлює актуальність вивчення нових підходів до музичного міксингу, продюсування та інтерпретації аудіоматеріалу.

Проблема полягає у відсутності усталених моделей і систематизованих методологій роботи з імерсивним аудіо у музичному продакшні, що ускладнює формування цілісного теоретичного та практичного підґрунтя для реалізації творчих завдань. Аудіооб'єкти відкривають можливість для більш гнучкого і креативного управління звуковим середовищем, проте потребують нових рішень щодо термінології, форматів, кодеків та їхнього впливу на кожен етап виробничого процесу, від міксування до відтворення. Це ставить перед дослідниками та практиками завдання розробити такі технологічні та концептуальні підходи, які дозволять повноцінно інтегрувати імерсивне аудіо у музичну творчість.

У цьому контексті науковим завданням є обґрунтування специфіки об'єктно-орієнтованого продакшну та аналіз його впливу на композиційні і художні стратегії в музиці. Практичним завданням виступає розробка методик створення і аналізу музичних творів у просторі тривимірного звучання, що має забезпечити ефективну адаптацію до стрімко зростаючих вимог індустрії і очікувань слухачької аудиторії. Формування такої системи є необхідною умовою для подальшого розвитку сучасного саундпродюсування в добу імерсивних технологій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика просторової організації звуку та інтеграції імерсивних технологій у музичне й аудіовізуальне мистецтво розглядається у низці сучасних досліджень. Дослідник О. Єльчик аналізує тенденції розвитку музики у фільмах-виставах, підкреслюючи зростання ролі звукового середовища у побудові аудіовізуального образу [1]. У дослідженні С. Желєзняка представлено концепцію звукозорового образу на телебаченні як феномену сучасної культури, що формує нові моделі сприйняття

аудіовізуального контенту [2]. Важливий внесок у розгляд просторового аспекту звуку зроблено В. Карашуком, який дослідив специфіку звукового дизайну у кінематографі та інших аудіовізуальних формах, наголошуючи на значенні імерсивних звукових технологій у формуванні реалістичних аудіоландшафтів [3].

У контексті музичного продакшну дослідження імерсивного формату «Dolby Atmos» посідає особливе місце у роботі З. Бреслер. Автор аналізує, як тривимірна організація музики у пісні «Blinding Lights» артиста The Weeknd впливає на розподіл музичних елементів, позиціонування слухача і композиційний дизайн твору [4]. Розширене розуміння технічних і творчих елементів просторового міксингу подано у дослідженні К. Дьюї, О. Мур і Х. Лі, в якому на основі опитувань саундінженерів висвітлюються практичні виклики та перспективи застосування «Dolby Atmos» і бінауральних міксів у популярній музиці [5]. Д. Реігер у своєму дослідженні звертає увагу на те, що процес розробки робочих процедур для об'єктно-орієнтованого аудіо- та музичного продакшну наразі перебуває на початковій стадії, що створює необхідність пошуку нових стандартів роботи зі звуком у тривимірному просторі [6]. У публікації Т. Цветкової «The Role of Music in Cinema» досліджується значення музики у кінематографі як чинника емоційного впливу на глядача та засобу формування кінематографічного нарративу [7].

Незважаючи на значний інтерес до теми просторового аудіо, питання методологічного обґрунтування міксингу елементів у тривимірному середовищі та впливу імерсивних технологій на емоційне і семантичне сприйняття музичного твору потребує подальшого дослідження. Відсутність систематизованих підходів до аналізу об'єктно-орієнтованого музичного продакшну обумовлює необхідність вивчення просторової

організації звуків у контексті нових композиційних стратегій. У цьому розрізі стаття спрямована на дослідження специфіки міксингу в імерсивних форматах у сучасній українській музиці, визначення художньо-естетичних особливостей розміщення аудіооб'єктів і аналіз їхнього впливу на побудову музичного простору у тривимірному середовищі.

Мета роботи полягає у дослідженні особливостей застосування об'єктно-орієнтованого аудіо та міксингу за допомогою імерсивних технологій у сучасній українській музиці на прикладі використання формату «Dolby Atmos».

Виклад основного матеріалу. Технологія «Dolby Atmos», спочатку розроблена для кінематографа у 2012 р., з 2016 р. активно інтегрується у галузь музичної індустрії. Одним із перших офіційних релізів музики у форматі «Dolby Atmos» стало перевидання альбому «Automatic for the People» гурту R.E.M. у 2017 р., а першим масовим етапом стала співпраця «Dolby» із «Universal Music Group» і «Warner Music Group», що призвело до відкриття каталогів для реміксингу у форматі Dolby Atmos. Серед піонерів середовища відомих артистів стали музичні композиції гурту «The Beatles» із реміксингом альбому «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» у форматі «Dolby Atmos» у 2017 р. Також роботи у цьому форматі випустили «Hans Zimmer», «Imagine Dragons» та «Billie Eilish». Науковець С. Желєзняк у публікації «Звукозоровий образ на телебаченні як явище сучасної культури» акцентує увагу: «Можна помітити частіше використання просторових застосувань звуку для більшого залучення аудиторії та створення специфічного досвіду взаємодії з аудіовізуальними образами. Навіть музичні колективи почали працювати зі звуком, що оточує слухача майже з усіх боків (наприклад, використовуючи систему «Dolby Atmos» для створення звукової доріжки)» [2, с. 66]. Тому впровадження просторових технологій

звуку, таких як «Dolby Atmos», сприяє поглибленню слухацького враження та створює нові форми емоційної взаємодії між аудиторією та аудіовізуальним мистецтвом.

Тенденція переходу до імерсивних аудіоформатів пов'язана з кількома значними перевагами. По-перше, «Dolby Atmos» забезпечує відтворення аудіо в тривимірному просторі, дозволяючи розміщувати об'єкти (вокал, інструменти, ефекти) у будь-якій точці в аудіосередовищі слухача, не тільки в горизонтальній, а й у вертикальній площині. Такий підхід організовує ефект глибшого занурення в музику, який значно емоційно відмінний від традиційного стерео у сприйнятті реципієнта. По-друге, гнучкість міксування у форматі «Dolby Atmos» дозволяє адаптувати трек під різні техніки відтворення аудіо: від професійних аудіосистем до навушників і домашніх рішень із застосуванням акустики приміщення та аудіообладнання. Ці переваги констатують універсальність імерсивного формату аудіо. Науковиця О. Єльчик у публікації «Музика у фільмах-виставах: тенденції розвитку» акцентує увагу, що навіть при реміксингу в просторових форматах проєктів записаних у стерео формуються нові та глибші враження у реципієнта: «Навіть твори які були створенні раніше та оброблені завдяки сучасним досягненням мають зовсім інше сприйняття та розуміння, що надає їм нових концепцій сприйняття та по новому привертає увагу все більшої аудиторії» [1, с. 40].

Для споживачів музики перевагою є натуральна та природна звукова сцена, яка формує відчуття присутності всередині композиції, а не її споглядання зі сторони. Імерсивне аудіо посилює емоційне сприйняття, дає можливість глибшої взаємодії з музичним твором, особливо у навушниках із підтримкою формату «Dolby Atmos». Дослідник З. Бреслер у дослідженні «Immersed in Pop: 3D Music, Subject Positioning, and Compositional Design in The

Weeknd's «Blinding Lights» in Dolby Atmos» підкреслює: «У 3D-міксах поп-музики просторова організація музичних елементів та акустичне моделювання сприяють збільшенню або зменшенню видимого розміру й віддаленості виконавців і звуків, що, у свою чергу, може створювати різні можливості для розуміння та інтерпретації музичного контенту» [4, с. 101]. Імерсивні формати звучання розширюють спектр можливих інтерпретацій музичного твору завдяки зміні просторової організації звуків і впливу на проксемічне сприйняття слухача. Взаємодія між розташуванням джерел у тривимірному просторі та акустичним моделюванням сприяє поглибленню емоційної залученості та формуванню нових семантичних шарів у музичному тексті.

Для артистів формат «Dolby Atmos» стає концептуально новим інструментом реалізації. Вони отримують значно ширші можливості для побудови звукового ландшафту, можуть експериментувати з рухом звуків, об'єктним панорамуванням і побудовою багатовимірних і багат шарових аудіорішень. У контексті зростаючої конкуренції на стримінгових платформах якісний імерсивний міксинг стає маркетинговою перевагою, оскільки виділяє композицію серед звичних стереорелізів. Проте варто зауважити на результатах досліджень К. Дьюї, О. Мур і Х. Лі, які показали, що «міксинг-інженери приділяють увагу адаптації міксу до систем відтворення з обмеженою кількістю гучномовців, особливо до прослуховування у навушниках, хоча меншою мірою зважають на монофонічні системи» [5, с. 11]. Імерсивні технології, зокрема «Dolby Atmos», трансформують і процес саундпродюсування, розширюючи художні можливості і сприяючи створенню багатовимірних звукових ландшафтів, що відповідає запитам сучасної аудиторії стримінгових сервісів. При цьому міксинг-

інженери виявляють прагнення адаптувати імерсивні мікси до умов обмеженого відтворення, особливо у навушниках, що підкреслює важливість збереження якісного просторового ефекту незалежно від умов прослуховування.

Додатковим стимулом до поширення «Dolby Atmos» у музиці стало впровадження технології у стримінгові сервіси, такі як «Apple Music», «Tidal» та «Amazon Music», що надало слухачам доступ до улюблених композицій у просторовому форматі. «Apple Music» офіційно оголосила у 2021 р. про підтримку «Dolby Atmos» як одного зі своїх основних форматів, що значно вплинуло на індустріальні стандарти та подальшу конкурентну боротьбу за слухача. Дослідник В. Карашук у публікації «Звуковий дизайн у кінематографі та інших аудіовізуальних формах» висловлює думку: «Розвиток звукових технологій, таких як система Dolby та цифрові звукові системи, дозволив створювати більш реалістичні та складні звукові пейзажі, що значно підвищило якість аудіовізуальних продуктів» [3, с. 540], чим підкреслює, що інтеграція технології «Dolby Atmos» у провідні стримінгові сервіси істотно сприяла стандартизації імерсивного звучання у музичній індустрії та підвищила вимоги до якості аудіопродукції. Разом із тим розвиток аудіо технологій забезпечив можливість побудови складних і реалістичних звукових пейзажів, що сприяє не лише естетичному збагаченню аудіовізуального контенту, але й активному формуванню нових моделей сприйняття музичних творів.

Отже, розвиток «Dolby Atmos» у музиці сьогодні є не лише технологічною інновацією, а й відповіддю на запит сучасної аудиторії, яка в пошуці нових способів взаємодії зі звуком. Імерсивні формати перетворюють процес прослуховування на повноцінний емоційний досвід, відкриваючи нові вектори як для слухачів, так і для виробників музичного контенту. Болгарська вчена

Т. Цветкова у праці «The role of music in cinema» пише: «У такій ситуації навіть немає потреби бачити джерело звуку. Достатньо лише почути, звідки лунає звук, а також визначити, чи є його позиція стаціонарною, чи вона змінюється у просторі» [7, с. 75]. Розвиток «Dolby Atmos» змінює саму природу взаємодії зі звуком, орієнтуючи слухача на сприйняття просторового розміщення джерел без необхідності їхньої візуальної фіксації. Це сприяє трансформації процесу прослуховування музики у багатовимірний емоційний досвід, тим самим зумовлюючи інші перспективи для креативного вираження у музиці та аудіовізуальному мистецтві.

Внаслідок динамічного розвитку імерсивних технологій в аудіопросторі постає необхідність розробки окремої систематизації методів аналізу музичних творів. Традиційні підходи до аналізу музики, засновані переважно на ритміко-гармонійній та мелодійній структурі, не враховують розміщення звукових елементів у тривимірному середовищі, що є визначальним чинником у побудові імерсивного досвіду. Систематизація аналізу дозволить більш точно оцінювати не лише зміст твору, а й особливості його акустичної репрезентації, що відіграє ключову роль у сучасному саундпродюсуванні.

Розміщення компонентів у звуковому тривимірному полі потребує окремого дослідження, оскільки саме просторове розташування вокалу, інструментів, ефектів визначає відчуття об'ємів і масштабів композиції та емоційне залучення слухача. Аналіз просторового наповнення музичного твору дозволяє виявити стратегії розподілу елементів за вісями глибини, ширини і висоти, що суттєво впливає на сприйняття. Аналітична база в цьому розрізі фокусується на вивченні логіки розміщення та переміщення звукових об'єктів, їхнього динамічного розвитку та взаємодії у просторі та з простором.

Особливу актуальність набуває аналіз розміщення міксинг інженерами компонентів у віртуальному просторі, оскільки музичні твори у форматі «Dolby Atmos» та подібних технологіях створюють ілюзію акустичних середовищ. Віртуальний простір композиції може репрезентувати як реалістичні сцени, наприклад, звучання концертного залу, так і віртуальні (вигадані). Для повноцінного розкриття задуму автора необхідно розробити критерії аналізу структури віртуального простору та способів його художнього трактування.

Дослідження аудіосередовища музичних композицій вимагає врахування не тільки розташування джерел звуку, а й особливостей акустичного простору, в якому ці звуки функціонують. Важливими параметрами стають реверберація, щільність звукової атмосфери, ступінь відкритості або замкненості простору. Окремий розгляд цього напряму дозволяє оцінити емоційні та когнітивні стани, які викликає у слухача та чи інша композиційна структура.

Не менш важливою є побудова аналізу звукового ландшафту як цілісної художньої системи, де компоненти взаємодіють у межах єдиного акустичного континууму. В імерсивному ландшафті звуки не тільки розподіляються, а й формують аудіальну оповідь, де локалізація об'єктів набуває семантичного значення. Введення окремої систематизації для аналізу звукового ландшафту дозволить більш глибоко розкривати зміст твору, виявляючи співвідношення між просторовою організацією і художнім задумом композиції.

Сучасні українські артисти також підтримують світові тренди та тенденції у боротьбі за увагу слухача, презентуючи свої релізи на стримінгових платформах у форматі Dolby Atmos. Серед таких є декілька композицій, які варті уваги та глибоко системного аналізу.

У 2024 р. відбувся реліз пісні «Так ніхто не кохав» на слова В. Сосюри. Виконавцями стали Артем Пивоваров та Макс Барських. Імерсивний мікс треку, створений для формату «Dolby Atmos» міксинг-інженером Н. Шкуропатом, демонструє виправдане використання тривимірного аудіального середовища для формування глибокого занурення слухача у композицію.

Звучання кларнета у міксі розміщено у верхній правій частині сцени, що формує ефект піднесеності, з виразним відголосом, який поширюється у лівий бік. Реверс-ефект натомість чітко локалізується у нижній лівій частині звукової панорами, що додає відчуття глибини та просторової багатшаровості у загальний мікс. Бас має широку тилу орієнтацію, огортаючи слухача з задньої нижньої сторони звукового простору, що сприяє надійній та щільній основі композиції. Акустична гітара рівномірно розташована по панорамі в горизонтальній площині, займаючи другий план по глибині та забезпечуючи фонову підтримку загальної звукової текстури. Сопілка звучить віддалено з лівої сторони сцени з природним поширенням ревербераційного відлуння вгору, що підкреслює етнічний характер інструмента та додає відчуття атмосфери відкритого простору. Струнний ефект перед приспівом починає свій рух із позиції сопілки і поступово наближається до центру сцени, посилюючи динамічну напругу композиційної структури. Секція ударних представлена чітким позиціонуванням: бас-барабан розміщено по центру панорами та на передньому основному плані, малий барабан злегка зміщений на верхній шар, доповнений вертикально спрямованим ревербераційним ефектом у центральній вісі.

Вокал Макса Барських локалізовано достатньо близько до слухача чітко у центрі головного переднього плану, водночас дублюючи вокали (дабл-вокали Макса)

рівномірно поширюються з правого та лівого боків із доповненим ревербераційним відлунням, що розташовується у верхньому шарі звукового простору. За рахунок такої звукової обробки у слухача формується враження звучання голосу у великій концертній залі. Голос Артема Пивоварова позиціонується дещо далі і шаром вище відносно вокалу Макса Барських, при цьому посідаючи дещо ширше місце у просторі. Дублюючі вокали (дабли) Артема майже зливаються в одну акустичну площину з основною вокальною лінією, що додає об'ємності та ширини голосу. Застосування реверберації таке ж, як і у випадку з вокалом Барських.

У приспіві вокальні партії заповнюють значно ширшу просторову сцену: голоси локалізуються праворуч, безпосередньо над центром, по центру, а також ліворуч, тим самим створюючи ефект повного охоплення слухача звуком. Завершальний фрагмент треку супроводжується приголосним басовим рухом, який виконує делікатне обертання по вузькому колу, додаючи музичній коді поступового розчинення у просторі та плавного, логічного завершення композиційного розвитку.

Імерсивне розміщення звукових елементів у композиції «Так ніхто не кохав» забезпечує багатовимірне та мультишарове сприйняття музичного простору, що сприяє глибшому емоційному зануренню слухача у звукову тканину твору. Тривимірна організація вокальних та інструментальних партій посилює драматургічну динаміку твору та розкриває нові можливості для музичної виразності. Свідоме оперування просторовими характеристиками звуку у форматі «Dolby Atmos» демонструє, як міксинг перетворюється на важливий художній засіб побудови наративу у сучасній українській поп-музиці.

Композиція Клавдії Петрівни «Бережи мене» була представлена у 2023 р. на стримінгових платформах, що підтримують відтворення аудіо у форматі «Dolby Atmos». У цій пісні міксинг-інженером Н. Шкуропатом імерсивне розміщення звукових елементів реалізовано з застосуванням глибокої просторової перспективи та багат шаровості звукової сцени. Основний вокал розташований по центру на середній дистанції від слухача з невеликим підйомом над горизонтальною площиною сцени. Відголоски реверберації вокалу широко розподіляються по центру на третьому вищому плані, створюючи враження простору з характерною акустикою храмового куполу, тим самим посилюючи атмосферу сакральності та урочистості.

Електропіано, що виконує солюючу партію, локалізоване праворуч зверху з відлунням у ревербераційному просторі другого плану. Розташування електропіано вибудовано дещо нижче у вертикальній осі відносно реверберації вокалу, що забезпечує багаторівневість сприйняття і поглиблює об'єм композиції. Синкоповане ритмічне електропіано, розташоване ліворуч нижче з ефектом близькості, на межі зі звуковим шаром баса, що створює щільний зв'язок між гармонійною і ритмічною основами треку.

Бас займає центральну позицію у нижньому регістрі сцени, тим самим забезпечуючи стійке підґрунтя композиції та підкреслюючи стабільність гармонійної структури. Бас-барабан інтегровано разом із басом щільно по центру у близькій позиції, формуючи чіткий і потужний ритмічний каркас загальної конструкції музичного твору. Малий барабан і хай-хет розташовані ближче до центру на передньому плані, що сприяє цілісності та чіткості ритмічного малюнка та посилює відчуття короткої відстані слухача до ударної секції.

Партії бек-вокалу позиційно розміщені на тому ж акустичному шарі, що і солююче електропіано, проте мають ширшу і глибшу панораму навколо слухача. Таке просторове компонування забезпечує ефект огортання голосом та формує враження багатоголосся у великому відкритому просторі. Загальна організація звукового поля сприяє ефективному досягненню глибокого емоційного впливу і зануренню слухача у багат шарову звукову атмосферу.

Імерсивне розміщення звукових елементів у композиції «Бережи мене» свідчить про відповідальне використання просторової перспективи як художнього засобу для посилення емоційного впливу. Багат шаровість звукової сцени та точна локалізація вокалу, інструментів і ревербераційних ефектів формують більш об'ємний акустичний простір, що занурює слухача у специфічну атмосферу сакральності та внутрішнього напруження. Така складна організація простору в пісні демонструє високий рівень продюсерської майстерності та розширює палітру імерсивного сприйняття музичних творів у сучасній аудіокультурі.

У 2024 р. українська виконавиця Alina Pash презентувала реліз, у якому для міксингу було використано імерсивні технології просторового аудіо у форматі «Dolby Atmos». Однією з ключових композицій релізу є трек «Volia», написаний українською мовою. Для міксингу пісні в просторовому форматі було запрошено міксинг-інженера Тома Кахре. Це коротка композиція тривалістю 1 хв. 58 с., яка характеризується мінімалістичним використанням інструментальних засобів. Незважаючи на такий підхід, твір має широку та контрастну звукову палітру, яка забезпечує емоційно насичене сприйняття. За своєю структурою пісня тяжіє швидше до етюдної форми, ніж до традиційно структурованої із яскраво визначеними куплетами та

приспівками. Характер пісні тяжіє до емоційної промови, короткої розповіді або виголошення внутрішнього переживання героїні.

Композиція починається з низькочастотного гулу, який поєднаний із семпльованим синтезаторним звуком, що виконує перкусійну функцію, водночас імітуючи стридуляцію цвіркунів. Синтезаторна партія знаходиться у повільному постійному русі по колу в нижній горизонтальній площині, підкреслюючи локалізацію образу ближче до земної поверхні. Щільний низькочастотний гул не має чіткого розташування у просторі, натомість рівномірно заповнює всю нижню площину, формуючи міцний фундамент для подальшої драматургічної надбудови композиції.

Основний вокал Аліни розташовано у верхній частині просторової пірамідоподібної сцени, що формує враження звучання голосу, який лунає з вершини гори, у зверненні до місяця. Для обробки вокалу використано реверберацію з характеристиками відкритого простору, який має рідкісні, проте глибокі відлуння, що імітують акустику гірських ландшафтів. Партії бек-вокалу розташовані на задньому плані сцени відносно основного голосу, створюючи контрастний акустичний образ гніту та пригнічення.

Особливістю звукової обробки бек-вокалу є використання спотворення, перемодуляції та переривань, що викликає у слухача відчуття боротьби двох протилежних стихій – простору надії та простору гніту. Проте завдяки майстерній локалізації звукових джерел міксинг інженером основна вокальна лінія зберігає домінування в загальній звуковій картині, що символічно відображає незламність героїні.

У фінальній частині композиції звучить ключовий вокальний рефрен «Воля. Воля. Воля. Воля», який

просторово зміщується нижче та ближче до слухача, ніби сходять із гір. Така зміна позиції посилює емоційне сприйняття змісту твору та акцентує увагу на ідеї перемоги особистої свободи над внутрішніми та зовнішніми обмеженнями.

Імерсивне просторове рішення для треку «Volia» демонструє, як за допомогою розміщення звукових об'єктів у форматі «Dolby Atmos» можна формувати багатопланову емоційну нарацію навіть у мінімалістичній формі композиції. Структура твору, побудована на контрасті просторів і зміні локалізації голосу, ефективно підсилює ідею внутрішньої боротьби та перемоги свободи. Таким чином, етюдна форма музичного твору не обмежує використання імерсивних технологій, а навпаки значно розширює горизонти сприйняття художнього самовираження у сучасній українській музиці.

Висновки. У результаті проведеного дослідження виявлено особливості застосування імерсивного аудіоформату «Dolby Atmos» у сучасному музичному продакшні, і українському зокрема. Проаналізовано, як просторове розміщення звукових елементів у тривимірному середовищі впливає на композиційні стратегії, емоційне сприйняття та художню виразність музичних творів. На прикладі українських композицій показано, що технологія об'єктно-орієнтованого міксингу відкриває нові значно ширші можливості для творчого самовираження та формування унікального звукового простору.

Дослідження також розглядає специфіку локалізації вокалу, інструментальних партій і ревербераційних ефектів, що створюють багатоплановий звуковий ландшафт і забезпечують глибоке емоційне занурення слухача у композицію. Просторові рішення у творах українських артистів свідчать про свідоме та відповідальне використання вертикальної, горизонтальної та глибинної

організації сцени для посилення драматургічної напруги і розкриття художнього задуму. А відтак, імерсивне аудіо в сучасній музиці виступає не лише технічним нововведенням, а й потужним художнім інструментом.

Сформульовано висновок про необхідність подальшої розробки методології аналізу об'єктно-орієнтованого музичного продакшну та удосконалення технологічних процесів міксингу у тривимірному середовищі. Визначено, що систематизація підходів до аналізу імерсивного звуку є важливою умовою для сталого майбутнього розвитку музичної індустрії в умовах нових технологічних реалій. Перспективним напрямом подальших досліджень є вивчення взаємодії просторових характеристик аудіооб'єктів та емоційно-семантичного сприйняття музичних творів.

Список використаної літератури:

1. Єльчик О. Музика у фільмах-виставах: тенденції розвитку. Музичне мистецтво і культура. 2024. Вип. 38. Сс. 37-43.
2. Желєзняк С. Звукозоровий образ на телебаченні як явище сучасної культури. Молодіжна наука КНУКіМ – 2021. Культурно-мистецька освіта у викликах часу: матер. звітної наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. Сс. 65-67.
3. Карашук В. Звуковий дизайн у кінематографі та інших аудіовізуальних формах. The 5th International scientific and practical conference «Scientific research: modern challenges and future prospects» (December 16-18, 2024). Munich: MDPC Publishing, 2024. Pp. 538-540.
4. Bresler Z. Immersed in Pop: 3D Music, Subject Positioning, and Compositional Design in The Weeknd's

«Blinding Lights» in Dolby Atmos. Journal of Popular Music Studies. 2021. Vol. 33, No. 3. Pp. 84-103.

5. Dewey C., Moore A., Lee H. Practitioners' Perspectives on Spatial Audio: Insights into Dolby Atmos and Binaural Mixes in Popular Music. AES: Journal of the Audio Engineering Society. 2024. Vol. 72, No. 7/8. Pp. 504-516.

6. Rieger D. Object-Based Mixing in Spatial Audio Music Production: A Comparison with Stereo. URL: <https://surl.it/qlyloi>.

7. Tsvetkova T. The Role of Music in Cinema. Proceedings of University of Ruse. 2019. Vol. 58, Book 6.3. Pp. 71-76.

Oleksii V. NOSENKO,

Kyiv National University of Culture and Arts;

Postgraduate,

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: inbox@oleksiinosenko.com,

ORCID: 0009-0005-3374-2283

THE “DOLBY ATMOS” TECHNOLOGY IN THE CONTEXT OF THE ANALYSIS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN MUSIC

Abstract. The article is dedicated to the study of the application of immersive audio technologies, particularly the “Dolby Atmos” format, in contemporary music production. The integration process of the object-based audio format into musical art, its impact on compositional strategies, artistic structure, and the emotional perception of works is analysed. Special emphasis is placed on the relevance of developing new methodologies for mixing and music analysis in a three-dimensional environment due to the lack of systematised approaches in current sound production practices. Based on the analysis of spatial solutions

in the compositions of Ukrainian artists, methods of localisation of vocals, instruments, and reverberation effects in the immersive space are investigated. It is revealed that the three-dimensional organisation of the musical space enhances the emotional engagement of the listener, expands the possibilities of artistic expression, and alters the narrative structure of the work. A conclusion is formulated regarding the necessity for further development of the methodology of object-based production and the improvement of technological processes of mixing in a three-dimensional audio environment. The article substantiates the prospects of immersive technologies for the future development of the music industry and emphasises their role as a tool for forming new models of perception in audiovisual art. The objectives of the article are to analyse the artistic strategies of spatial placement of audio objects in contemporary music production and to explore the impact of immersive technologies on the emotional and semantic perception of musical works. The aim of the article is to identify the specific features of applying the Dolby Atmos format in contemporary Ukrainian music and to justify the need for developing new methodologies for mixing and analysing three-dimensional sound. As a result of the study, it has been established that the object-based placement of sound elements significantly expands the artistic capabilities of production, enhances the emotional immersion of the listener, and opens up new prospects for the development of the music industry in the context of rapid technological progress.

Key words: spatial audio, streaming platforms, immersive technologies, musical art, sound engineering, Dolby Atmos, contemporary music.

References:

1. Yelchyk, O. (2024). Muzyka u fil'makh-vystavakh: tendentsii rozvytku [Music in performance films: development

- trends]. Muzychne mystetstvo i kultura. 38, 37-43 [in Ukrainian].
2. Zhelezniak, S. (2021). Zvukozorovy obraz na telebachenni yak yavyshe suchasnoi kultury [Audiovisual image on television as a phenomenon of modern culture]. Molodizhna nauka KNUKiM-2021. Kul'turno-mystetska osvita u vyklykakh chasu: mater. zvitnoi nauk.-prakt.konf. zdobuvachiv vyshchoi osvity i molodykh uchenykh Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM, 65-67 [in Ukrainian].
 3. Karashchuk, V. (2024). Zvukovy dyzain u kinematohrafi ta inshykh audiovizual'nykh formakh [Sound design in cinematography and other audiovisual forms]. In The 5th International scientific and practical conference "Scientific research: modern challenges and future prospects" (December 16-18, 2024), 538-540. Munich: MDPC Publishing [in Ukrainian].
 4. Bresler, Z. (2021). Immersed in Pop: 3D Music, Subject Positioning, and Compositional Design in The Weeknd's "Blinding Lights" in Dolby Atmos. Journal of Popular Music Studies. 33(3), 84-103 [in English].
 5. Dewey, C., Moore, A., Lee, H. (2024). Practitioners' Perspectives on Spatial Audio: Insights into Dolby Atmos and Binaural Mixes in Popular Music. AES: Journal of the Audio Engineering Society. 72(7/8), 504-516 [in English].
 6. Rieger, D. (2025). Object-Based Mixing in Spatial Audio Music Production: A Comparison with Stereo [Electronic resource]. Available at: <https://surl.it/qllyoi> [in English].
 7. Tsvetkova, T. (2019). The Role of Music in Cinema. Proceedings of University of Ruse. 58(6.3), 71-76 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.162-178>

УДК 378.147:[78.071.2:784-057.875]

Юлія Олександрівна САВЧЕНКО,

доктор філософії, доцент,

Муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв,

e-mail: yulia_sa@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-1217-3190

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО КЕРІВНИЦТВА СТУДЕНТСЬКИМ ВОКАЛЬНИМ КОЛЕКТИВОМ

Анотація. У статті висвітлено проблеми керівництва студентським вокальним колективом. Йдеться про вокальні ансамблі музичних та акторських спеціальностей, де необхідною умовою професіоналізації майбутніх фахівців стає їх вокальне навчання. Запропоновано основні напрямки роботи викладача з вокальним колективом, визначено специфіку керівництва студентським колективом співаків із урахуванням, що його учасники згодом братимуть у них участь в якості акторів-співаків. Розглянуто функції вокального співу у впливі на особистість кожного виконавця колективу. Узагальнено сучасні ідеї керівництва студентським вокальним колективом, наголошено на основних напрямках роботи його керівника, а саме: підтримки у студентів сталого професійного інтересу шляхом створення педагогічно комфортного творчого середовища; демократичного стилю педагогічного спілкування, в якому діалог спрямовується на спільний пошук та стає основою співтворчості учасників освітнього процесу у вищій школі; педагогічного керівництва виконавською діяльністю студентів, що буде орієнтувати їх на майбутню професійну діяльність; розвитку самостійності студентів до засвоєння, аналізу та

узагальнення знань, умінь та навичок, отримуваних у процесі навчання у вокальному колективі, розумінню внутрішніх зв'язків між співаками, накопиченню досвіду публічної демонстрації професійних аспектів. Зроблено висновок, що співробітництво як специфічна діяльність стає однією з позитивних тенденцій сучасної освіти, що забезпечує: підвищення продуктивності засвоєння навчального матеріалу та надання йому особистісного змісту; забезпечення «природного» переходу від навчально-пізнавальної до самостійної професійної діяльності; підготовки студента до соціальної взаємодії у майбутній професійній діяльності.

Ключові слова: вокальний колектив, співробітництво, вокальна творчість, виконавська майстерність, керівник вокального колективу, студенти музичних та акторських спеціальностей.

Вступ. Роки воєнного стану стали переломним періодом соціально-економічних сфер розвитку України. Вони відзначені радикальними змінами у соціально-політичному, економічному, духовному житті держави та суспільства, у його виробничих та освітніх структурах. Розвиток різних сфер життєдіяльності суспільства характеризується нерівномірністю та суперечливістю, що стосується й освітньої системи.

На основі теоретичного аналізу закладів вищої освіти (ЗВО) було виділено суперечності між характером освітньої діяльності студента та вимогами до їх майбутньої діяльності, як:

- абстрактним предметом освітньої діяльності студента та конкретним, реальним предметом майбутньої професійної діяльності фахівця;

- поділом процесу засвоєння знань з навчальних дисциплін та необхідністю інтеграції й системного їх використання у майбутній професійній діяльності;
- опорою у традиційному навчанні на процеси уваги, пам'яті студента та залученням до його майбутньої діяльності розуміння, мислення, включення особистості фахівця в цю діяльність;
- трансляційною, репродуктивною позицією студента та принципово іншою – ініціативною, конструктивною (у предметному та соціальному сенсі) позицією фахівця у професійній діяльності;
- індивідуальним характером навчальної роботи студента та колективним характером професійної діяльності, що передбачає спілкування, взаємодію та співпрацю.

Подолання цих суперечностей чи «розривів» між закладом вищої освіти та практикою означає необхідність серйозних змін усієї системи навчальних впливів, структури діяльності викладачів, самих студентів, характеру їхньої навчальної взаємодії, зокрема, співпраці студентів в освітньому процесі, визначення специфіки навчальної взаємодії у ЗВО.

Постановка проблеми. В умовах переходу всіх громадських структур на нові економічні механізми управління та взаємодії людей, усі галузі професійної практики що готуються закладами вищої освіти, потребують висококваліфікованих фахівців, здатних розуміти соціальну ситуацію, включатися до неї у взаємодії з іншими людьми, формулювати та розв'язувати проблеми, що вимагають колективної думки, здійснювати діяльність, орієнтовану на зміни, підвищення якості життя. Відтворення сукупності предметних знань, одержуваних за умов наявних форм та методів організації освітнього процесу у вищій школі, в принципі не може вирішити ці

завдання. Це визначає необхідність цілеспрямованого включення до освітнього процесу самостійної та співтворчої діяльності студентів, у таких формах, як дослідження та проєктування, на основі цілепокладання, прогнозування, розуміння, рефлексії та самовизначення. Такий підхід задає інший характер формування фахівців у виші, організації відповідної науково-дослідної та проєктної діяльності, учасниками якої є і студенти, і викладач-консультант, який співпрацює з ними.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вищесказане потребує спеціального теоретичного забезпечення. І хоча є ціла низка фундаментальних досліджень у галузі співробітництва українських (Г. Балл [1], О. Беляєва, І. Біла, Н. Ваганова, Л. Велитченко, Н. Власова, С. Гончаренко, Л. Домінська, О. Дубинчук, М. Євтух, О. Єрошенко, І. Зязюн, Г. Коджаспірова, В. Кремень та ін.) та зарубіжних учених (Р. Вілер, Л. Дойч [14], Х. Келлі, М. Ліберман, Ф. Райен, Р. Селман [15], Дж. Тібо та ін), досі повною мірою немає однозначності розуміння понятійного змісту «співробітництва», хоча всі відзначають, що ідея діалогу, взаємодії, партнерства, співпраці, співробітництва, хоч би як її тлумачили, залишається ідеєю зв'язку, об'єднання, інтеграції. Переведення освітнього процесу на рівень особистісної взаємодії означає перетворення його на співробітництво викладача та студентів.

Проблеми розвитку готовності до творчої взаємодії у музичній освіті розглянуто в дослідженнях останніх років (І. Болдирев, Є. Воропаєв, Т. Герлянд [3], Р. Дудик [4], Ж. Карташова, О. Лобода [5], І. Малашевська [6], О. Матяшук [7], Н. Перцова, В. Шумська та ін.) у тому числі у сфері вокально-ансамблевого мистецтва (С. Вишневська, Ж. Карташова, Я. Кириленко, Т. Ланіна, Ю. Савченко-Шлапак [8-10; 13], С. Світайло [11], М. Сохань [12],

Т. Чернета та ін.). Аналіз нових педагогічних досліджень свідчить про переорієнтацію сучасної музично-педагогічної освіти на нові цінності та цілі. Цей процес проявляється, насамперед, у встановленні суб'єкт-суб'єктних відносин, що передбачають звернення до внутрішнього світу студентів, врахування їх індивідуальних здібностей та інтересів у процесі реалізації музичної освіти.

Виходячи з цього, **метою** статті стало висвітлення проблем керівництва студентським вокальним ансамблем на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Вокал – мистецтво унікальних можливостей, яке є невід'ємною частиною української та світової культури, незамінним, віками перевіреним чинником формування духовного, творчого потенціалу суспільства. Для реалізації гуманістичних ідей у процесі роботи зі студентським вокальним колективом викладачеві необхідно стати організатором творчої співпраці між усіма його учасниками. Завдання керівника колективу в цьому об'єднуються у дві групи:

- залучення виконавців до апробованої суспільством системи цінностей, що поділяється викладачем, – етичних та естетичних, які зосереджені у вокальних творах;
- формування у студентів-співаків професійних вокальних навичок, необхідних для здійснення співочої діяльності, – виконання вокального твору, а також навичок роботи всіх учасників колективу над музичним твором [8].

Складністю в роботі студентського вокального колективу є необхідність створювати певні традиції у ньому для того, щоб передавати їх новим поколінням учасників. У студентському вокальному колективі, різному за складом його учасників, мають реалізовуватися завдання професійної вокальної підготовки, пов'язані з формуванням умінь і навичок співу в колективі, а саме:

- вдосконалення музичних здібностей (вокальних та слухових), що необхідні для здійснення виконавської діяльності;
- освоєння широкого та різноманітного співочого репертуару, що включає найкращі зразки вокальної творчості (це забезпечує розширення музичного кругозору виконавців, сприяє збагненню духовних цінностей і становленню художнього смаку, освоєння загальнолюдського потенціалу);
- усвідомлення дидактичних принципів та способів управління співацьким колективом;
- розуміння внутрішніх зв'язків між співаками, оволодіння вміннями ділової взаємодії, розвиток почуття колективізму;
- накопиченням досвіду концертних виступів як методу публічної демонстрації професійного та художнього рівня розвитку.

Істотна роль у процесі організації діяльності вокального колективу відводиться міжособистісним відносинам її учасників, а саме: ставлення учасників студентського колективу до керівника; характеру міжособистісних стосунків; подібністю естетичних потреб, інтересів, мотивів, устремлінь студентів. Відносини співробітництва найефективніше сприяють розвитку студентів як суб'єктів діяльності та становленню їх активної життєвої позиції в цілому, оскільки категорія «співробітництво» є складною єдністю:

- а) форми перспективного взаємозв'язку, заснованого на взаєморозумінні, взаємопереживанні;
- б) методу організації спільної діяльності «на рівних», що передбачає прояви самостійності, активності та організованості;
- в) форми взаємодії викладача та студентів, коли робота ґрунтується на взаємопідтримці та взаємодопомозі, тобто

вмінні студентів працювати разом як між собою, так і з викладачем при поєднанні зусиль та узгодженості дій.

Співробітництво – найвищий рівень узгодженості позицій у діяльності, мовою психологічної науки це – організація суб'єкт-суб'єктних відносин у спільній діяльності. Основними ознаками співробітництва виділяють:

- цілеспрямованість (прагнення загальної мети);
- мотивованість (активне, зацікавлене ставлення до спільної діяльності);
- цілісність (взаємопов'язаність учасників діяльності);
- структурованість (чіткий розподіл функцій, прав, обов'язків, відповідальності);
- узгодженість (узгодження дій учасників діяльності, низький рівень конфліктності);
- організованість (планомірність діяльності, здатність до управління та самоврядування);
- результативність (здатність досягати результату).

Співробітництво не є самоціллю, а налагоджується для того, щоб студент набував знань і способів діяльності, досвід спілкування та соціальної активності. Воно необхідне, щоб працювати в вокальному колективі, і, якщо потрібно, індивідуально. Ознаки співробітництва є такими: усвідомлення загальної мети, яке мобілізує викладача та студентів; прагнення її досягнення, взаємна зацікавленість у цьому, позитивна мотивація діяльності; висока організація спільної навчальної діяльності учасників освітнього процесу; взаємна відповідальність за результати діяльності;

- активно-позитивний, гуманістичний стиль взаємовідносин студентів та викладачів під час вирішення навчальних завдань; взаємна довіра, доброзичливість, взаємодопомога при труднощах та навчальних невдачах;

- методика навчання, що стимулює інтерес студентів, їх самостійність, практичну та інтелектуальну ініціативу, творчість. Вона виключає примус, монополію викладачів, інтерпретацію знань, пасивне сприйняття готової інформації;
- взаємодія студентів один із одним, їхнє ділове спілкування та колективна відповідальність за результат спільної праці.

Отже, співробітництво в навчанні розглядається не тільки як допомога студентові вирішувати складні навчальні завдання, не тільки як об'єднання зусиль викладачів і студентів, а й як самостійна колективна праця, виконання завдань, що потребують постійних чи тимчасових контактів з іншим середовищем.

При такому розумінні співробітництва йдеться про взаємодію, яка скріплена стосунками взаємного інтересу та довіри. Якщо студент стає соратником викладача, якщо знає, що від його дій залежить успіх спільної справи, його позиція змінюється. Мимоволі йому доводиться виявляти ініціативу й самостійність. Тому педагогічно цінною є поведінка, яка спонукає співробітництво, що стимулює ці якості студента у ЗВО та за його межами.

Зазначимо, що студент в освоєнні професії належить не лише освітній структурі, якою є ЗВО. На характер майбутньої діяльності, формування його цінностей, морально-етичних якостей мають вплив інші соціальні інститути, в які студент входить як соціальна одиниця. Такими є родина (батьки), спільнота ровесників, засоби масової інформації, практика. У процесі підготовки до професійної діяльності студент вступає у відносини з цими інститутами, він пов'язаний із ними невидимими зв'язками. Це дозволяє не обмежуватися дослідженням лише закладу вищої освіти, який є фрагментом системи, а розглядати підготовку студента до професійної діяльності в її

загальному контексті, поєднуючи всі частини цієї системи в одне ціле, центральною системоутворюючою якого є студент.

Звернемо увагу на відмінність позиції студента у ЗВО від позиції учня в школі. Якщо учень переважно бере участь у навчальному пізнавальному процесі «накопичення норм культури», то завданням студента, крім участі у пізнавальному процесі, є здійснення переходу до самостійної професійної діяльності фахівця за період навчання у виші. Він входить у інший тип діяльності: накопичення культурних і практичних знань для майбутньої діяльності. Така позиція студента «примушує» викладача змінювати свою позицію, яка полягає не у передачі знань предмета, а в організації освоєння студентам способів та засобів професійної діяльності. Якщо такого зв'язку немає, то трансляція предмета не тільки безглузда, але й шкідлива, оскільки заповнює простір «знань», що не дозволяє в майбутньому студенту (фахівцю) самостійно вирішувати завдання, що стоять перед ним. Ця позиція знаходить найбільш повне відображення у контекстному типі навчання [3]. Відповідність керівника вокального колективу в найширшому сенсі всієї педагогічної системи визначається не тільки знаннями предмета та методами його викладу, а наявністю у нього такої системної якості, як співробітництво зі спільного (зі студентом) творчого пошуку істин (Сократівський метод). Зміна позиції викладача ЗВО тягне зміну позиції керівництва ЗВО (деканат, ректорат), а та, у свою чергу, – зміну позиції вищих державних органів на гнучкіший режим управління.

Оптимізація управління вокальним колективом пов'язана з виокремленням параметрів і розробкою критеріїв, що характеризують рівень розвитку колективу та становище кожного його учасника в системі колективних відносин; розробкою методики вивчення колективу, форм та

методів використання отриманої інформації. Важлива умова оптимізації – інтеграція наданих колективу виховних впливів на єдину систему, що забезпечує безперервність цих процесів. Для вокального колективу, що знаходиться на високій стадії розвитку, має бути характерна вокальна культура. У музично-педагогічній літературі представлено визначення вокальної культури як сукупності трьох взаємозалежних складових: творчості, виконавства та педагогіки [1, с. 45]. Під творчістю розуміється створення репертуару; під вокальним виконавством – реалізація репертуару; під вокальною педагогікою – сукупність методологій навчання творчості та виконавству. У формуванні майбутнього фахівця мистецької культури та освіти важливою складовою є гуманітарна культура, індивідуальна культура особистості, культура праці, культура спілкування та самовизначення [1].

Виконавську майстерність можна визначити як творення через творчість, і творення свого внутрішнього світу через різноманітні види художньої діяльності. Творчий початок як здатність створювати своє, нове, краще, найактивніше формується, коли виконавська діяльність із «зовнішнього предмету» творчості переходить у внутрішній стан (рефлексію) і стає змістовним виявленням «Я». Творчість має на її учасників колосальний вплив. В ідеалі цей вплив проявляється у процесі реалізації наступних основних функцій: естетичної, гедоністичної, рекреаційної, комунікативної. Естетична функція проявляється, коли учасники вокального колективу відчують красу звучання музичних творів. Реалізація гедоністичної функції відбувається, якщо співаки одержують насолоду від виконання вокальних творів. Рекреаційна функція подібна до терапевтичної, проявляється, коли співаки відновлюють свої психічні сили в процесі виконання музичних творів. Комунікативна

функція реалізується в спілкуванні співаків, що об'єднані любов'ю до музики [2].

Висновки. Отже, вокальна творчість – це специфічний вид мистецтва, що має могутній потенціал для розвитку особистості кожного, хто бере участь в його реалізації. Важливим фактором, що лежить в його основі, є співтворчість композитора, керівника колективу, його співаків. Резюмуючи вищевикладене, зазначимо, що діяльність кожного учасника вокального колективу вимагає колективних зусиль, а поведінка кожного співака в такому колективі має закономірності й вимагає певну частку конформізму, яка разом із досвідом переростає в уміння узгоджувати свої дії з діями партнера. Вокальний колектив у ході свого розвитку проходить низку стадій розвитку; згуртований же вокальний колектив відрізняє єдність у думках, поглядах та настановах. Співробітництво у закладах вищої освіти – складна багаторівнева система спільної діяльності, що представлена у вигляді взаємодії навчальних суб'єктів із безпосередніми та опосередкованими зв'язками між ними, де другий тип зв'язку має не менше значення, ніж перший. Зв'язок між адміністрацією, деканатом, викладачами, студентами, з одного боку, та батьками – з іншого визначає основні характеристики цієї діяльності. На підставі вищевикладеного зазначимо, що співробітництво як специфічна діяльність стає однією з позитивних тенденцій сучасної освіти, що забезпечує: підвищення продуктивності засвоєння навчального матеріалу та надання йому особистісного змісту; забезпечення «природного» переходу від навчально-пізнавальної до самостійної професійної діяльності, підготовки студента до соціальної взаємодії у майбутній професійній діяльності.

Список використаної літератури:

1. Балл Г. Орієнтири сучасного гуманізму (в суспільній, освітній, психологічній сферах). Київ; Рівне: Видавець Олег Зень, 2007. 172 с.
2. Бричок С. Сутність і зміст процесу педагогічної взаємодії: особистісно орієнтований вимір. URL: <https://surl.li/pgbzrc>.
3. Герлянд Т. Технологія контексного навчання у професійному розвитку особистості майбутнього фахівця. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/9352/1/%D>.
4. Дудик Р. Особливості впливу класичної музики на формування особистості дітей. Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки: теорія та практика. 2020. № 2. Сс. 187-192.
5. Лобода О. Категорії «творчість» і «музичні здібності»: психологічний та педагогічний підходи. Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. 2019. Вип. 26. Сс. 49-54.
6. Малашевська І., Лазука М. Вплив музики на формування особистості молодого покоління. Збірник наукових праць: педагогічні науки. 2020. Вип. 93. Сс. 44-49.
7. Матящук О., Шумська В. Психологічні аспекти впливу музичного мистецтва на формування національної свідомості особистості. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2019. № 63. Т. 1. Сс. 55-58.
8. Савченко-Шлапак Ю. Професійне становлення майбутнього керівника вокального ансамблю в умовах музично-педагогічної освіти. Наукові записки: Нац. пед. ун-т імені М.П. Драгоманова. 2022. Вип. 151. Сс. 147-153.
9. Савченко Ю. Формування готовності майбутніх керівників вокальних ансамблів до творчої взаємодії з музичним колективом. Дис. ... на здобуття наук. ступ. д-ра філософії 13.00.02 – теорія та методика навчання. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2023. 224 с.
10. Савченко Р., Савченко Ю. Формування креативності

майбутніх викладачів музичного мистецтва: теоретичний аспект. Наукові записки. 2023. Вип. CLV (155). Сс. 27-34.

11. Світайло С. Методика роботи з дитячим хором колективом: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів III–IV рівня акредитації. Київ: Коледж Київського університету ім. Бориса Грінченка, 2016. 140 с.

12. Сохань М.О, Савченко-Шлапак Ю. Словесна дія та акторські підтексти як принцип формування артиста-вокаліста. Modern research in world science: матеріали міжнародної наук. - практ. конф., Львів, 29-31 жовтня 2022 р.

13. Andreiko O., Savchenko R., Vasilenko L., Khizhna O., Savchenko Y. Creative Cooperation of Subjects of the Educational Process in the Context of Musical Activity. Journal of History Culture and Art Research 2019. V. 8(1). Pp. 93-99.

14. Deutch M.A. A theory of cooperation and competition. Hum. Relat. 1949. V. 2. Pp. 129-152.

15. Selman R.S., Lieberman M. Moral education in the primary grades: An evaluation of a developmental curriculum. J. Educat. Psychol. 1975. V. 67(5). Pp. 712-716.

Yuliia O. SAVCHENKO,

Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts,
Kyiv, Ukraine,

e-mail: yulia_sa@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-1217-3190

MODERN APPROACHES TO LEADING A STUDENT VOCAL ENSEMBLE

Abstract. The article highlights the issues of managing a student vocal ensemble. It focuses on vocal ensembles in music and acting majors, where vocal training becomes a necessary

condition for the professionalization of future specialists. The main directions of the teacher's work with the vocal ensemble are proposed, and the specifics of leading a student group of singers are determined, considering that its participants will eventually lead artistic groups or take part in them as actor-singers. The functions of vocal singing in influencing the personality of each performer in the ensemble are examined. Modern ideas about managing a student vocal ensemble are summarized, emphasizing the key areas of work for its leader, namely: maintaining students' sustainable professional interest by creating a pedagogically comfortable creative environment; implementing a democratic style of pedagogical communication, where dialogue is directed toward joint exploration and becomes the basis of co-creation among participants in the higher education process; providing pedagogical guidance in students' performance activities to orient them toward their future professional careers; fostering students' independence in mastering, analyzing, and generalizing knowledge, skills, and competencies acquired in the vocal ensemble, understanding the internal connections between singers, and accumulating experience in publicly demonstrating professional aspects. The conclusion is drawn that collaboration as a specific activity becomes one of the positive trends in modern education, ensuring: increased efficiency in mastering educational material and giving it personal significance; a "natural" transition from educational and cognitive activities to independent professional activities; preparation of students for social interaction in their future professional careers.

Key words: vocal ensemble, collaboration, vocal creativity, performance mastery, vocal ensemble leader, students of music and acting majors.

References:

1. Ball, H. (2007). Oriientyry suchasnoho humanizmu (v suspilnii, osvittii, psykholohichnii sferakh) [Landmarks of modern humanism (in the social, educational, psychological spheres)]. Kyiv, Rivne: Vydavets Oleh Zen [in Ukrainian].
2. Brychok, S. (2007). Sutnist i zmist protsesu pedahohichnoi vzaiemodii: osobystisno oriientovanyi vymir [The essence and content of the process of pedagogical interaction: a personally oriented dimension]. Available at: <https://surl.li/pgbzrc> [in Ukrainian].
3. Herliand, T. (2020). Tekhnolohiia kontekstnoho navchannia u profesiinomu rozvytku osobystosti maibutnoho fakhivtsia [Contextual learning technology in the professional development of the future specialist]. Available at: <https://lib.iitta.gov.ua/9352/1/%D> [in Ukrainian].
4. Dudyk, R. (2021). Osoblyvosti vplyvu klasychnoi muzyky na formuvannia osobystosti ditei [Features of the influence of classical music on the formation of children's personalities]. Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Pedahohichni nauky: teoriia ta praktyka. 2, 187-192 [in Ukrainian].
5. Loboda, O. (2019). Katehorii "tvorchist" i "muzychni zdibnosti": psykholohichni ta pedahohichni pidkhody [The categories of "creativity" and "musical abilities": psychological and pedagogical approaches]. Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova. Seriia 14: Teoriia i metodyka mystetskoi osvity. 26, 49-54 [in Ukrainian].
6. Malashevska, I., Lazuka, M. (2020). Vplyv muzyky na formuvannia osobystosti molodoho pokolinnia [The influence of music on the formation of the personality of the younger generation]. Zbirnyk naukovykh prats: pedahohichni nauky, 93, 44-49. [in Ukrainian].
7. Matiashchuk, O., Shumska, V. (2019). Psykholohichni aspekty vplyvu muzychnoho mystetstva na formuvannia

natsionalnoi svidomosti osobystosti [Psychological aspects of the influence of musical art on the formation of national consciousness of the individual]. Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh. 63, 1, 55-58 [in Ukrainian].

8. Savchenko-Shlapak, Yu. (2022). Profesiine stanovlennia maibutnoho kerivnyka vokalnoho ansamblu v umovakh muzychno-pedahohichnoi osvity [Professional development of the future leader of a vocal ensemble in the context of musical and pedagogical education]. Naukovi zapysky: Nats. ped. un-t imeni M.P. Drahomanova. 151, 147-153 [in Ukrainian].

9. Savchenko, Yu. (2023). Formuvannia hotovnosti maibutnykh kerivnykiv vokalnykh ansambliv do tvorchoi vzaiemodii z muzychnym kolektyvom [Formation of the readiness of future leaders of vocal ensembles for creative interaction with a musical group]. Dys. ... na zdob. Nauk. Stup. doktora filosofii. 13.00.02 – teoriia ta metodyka navchannia. Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka, Kyiv [in Ukrainian].

10. Savchenko, R., Savchenko, Yu. (2023). Formuvannia kreatyvnosti maibutnykh vykladachiv muzychnoho mystetstva: teoretychnyi aspekt [Formation of creativity of future music teachers: theoretical aspect]. Naukovi zapysky. Ukr. derzh. un-t imeni Mykhaila Drahomanova. SLV (155), 27-34 [in Ukrainian].

11. Svitailo, S. (2016). Metodyka roboty z dytiachym khorovym kolektyvom [Methodology of working with a children's choir]: navchalno-metodychnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnyi zakladiv III-IV rivnia akredytatsii. Kyiv: Koledzh Kyivskoho universytetu im. Borysa Hrinchenka [in Ukrainian].

12. Sokhan, M., Savchenko-Shlapak, Yu. (2022). Slovesna diia ta aktorski pidteksty yak pryntsyp formuvannia artysta-vokalista [Verbal action and acting subtexts as a principle of

forming an artist-vocalist]. Modern research in world science: mater.mizhnar.nauk. -prakt. konf., Lviv [in Ukrainian].

13. Andreiko, O., Savchenko, R., Vasilenko, L., Khizhna, O., & Savchenko, Y. (2019). Creative Cooperation of Subjects of the Educational Process in the Context of Musical Activity. Journal of History Culture and Art Research. 8(1), 93-99 [in English].

14. Deutch, M. (1949). A theory of cooperation and competition. Hum. Relat. 2, 129-152 [in English].

15. Selman, R.S., Lieberman M. (1975). Moral education in the primary grades: An evaluation of a developmental curriculum. J. Educat. Psychol. 67(5), 712-716 [in English].

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.179-194>

УДК 7.535.6

Людмила Павлівна ГОРБАТЕНКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Харківська Державна академія дизайну і мистецтв,

Харків, Україна,

e-mail: ludmilagor07@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5156-0898

**ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ
В КОЛЬОРОПИСІ**

Анотація. У статті розглядаються особливості побудови художнього образу в кольорописі. Художній образ у мистецтві будується за єдиними закономірностями. До загальних чинників художнього образу можна віднести ідею, змістовне наповнення, чуттєве навантаження, емоційний заряд, динаміку та вектор руху, ритм, форму, тощо. Ідея забезпечує структурно-функціональну єдність системи та цілісність впливу на глядача. Зміст здійснює семіотичне оформлення ідеї, наповнює її певним сенсом. Чуттєве навантаження створює психічний настрій, емоційний заряд, задає рівень психологічної напруги. Ритм надає образу життєздатності, дихання, серцебиття. Динаміка та вектор руху зумовлюють еволюційний розвиток художнього образу. Форма втілює образ у конкретну матерію та забезпечує взаємодію з відповідними органами сприйняття. Під кольорописом будемо розуміти художній напрям сучасного образотворчого мистецтва, де головним чинником (фактором) формування художнього образу виступає колір. Звичайно, це зумовлює асоціативний характер кольорових композицій. Семіотичний зміст

композиції реалізується за рахунок певного вибору кольорової палітри згідно задуму твору. Кожен колір має як символічне, так і асоціативне значення. Автор добирає кольори таким чином, щоб максимально втілити свою ідею. Задача ускладнюється тим, що кожен колір має декілька значень, які, до того ж, можуть відрізнятися в різних культурних традиціях. Треба також враховувати взаємодію та взаємний вплив кольорів, щоб не порушити фундаментальний закон природного творіння – різноманіття в єдності, та єдність у різноманітті. Чуттєве сприйняття кольорів теж має обмеження, виражене в фізіологічному законі Міллера. Якщо в палітрі замало кольорів, це обідняє можливості чуттєвого впливу на глядача і призводить до одноманітності сприйняття. Якщо в палітрі забагато кольорів, це призводить до строкатості та перевантаження органів чуття. Звідси витікає умова обирати не менше п'яти та не більше дев'яти кольорів. Щоб підсилити чуттєве сприйняття та акцентувати увагу на якихось аспектах, обирається максимальна або мінімальна насиченість тих чи інших кольорів. Для створення певного емоційного настрою твору створюється загальний колорит, який забезпечується застосуванням домінантного кольору. Динаміка та вектор руху в композиції забезпечується розміром та формою кольорових плям, їх взаємним розташуванням, контрастними та нюансними відношеннями. Взаємодія векторів руху кольорів задає композиційні ритми. Формоутворення в кольорописі відбувається завдяки модульній сітці, видозміни якої створюють різні оптичні ілюзії. Отже, колір виявляється мінімально достатнім фактором формування художнього образу в образотворчому мистецтві завдяки його семіотичній багатогранності та емоційній виразності.

Ключові слова: художній образ, кольоропис, композиція, колір, насиченість, ритм, контраст.

Вступ. Проблемним завданням образотворчого мистецтва є необхідність формування художнього образу. Мінімально достатнім фактором цього процесу в асоціативно-образній композиції кольоропису є колір, завдяки його семіотичній багатогранності та емоційній виразності. Незважаючи на багатство різноманітності палітр, гармонізація кольору сприяє формуванню колористичної цілісності в композиції.

Постановка проблеми. Всепроникна гармонійність реалізує одвічний принцип організації художньої форми, сформульований ще Платоном, – принцип єдності в різноманітності. На основі результатів досліджень у галузі кольорознавства та психології було проаналізовано образотворчу функцію кольору, що сприяє формуванню колористичної цілісності та емоційної виразності композиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існують різні дослідження, в яких викладаються основні відомості з галузі науки про колір. Й.-В. Гете присвятив свою книгу «Теорія кольору» [4] аналізу сприйняття кольору, не прийняв наукові ідеї І. Ньютона і навіть критикував їх, вважаючи, що світло не може складатися з кольорів. Світло для Гете – сутність духовна, божественна, отже, неподільна. Втім, визначення зв'язку світло-колір-емоції було видатним досягненням в його діяльності. Він вперше акцентував увагу на вивченні впливу кольору на організм людини, розрізняючи фізіологічний, психологічний, естетичний та чуттєво-моральний аспекти такого впливу. Його дослідження ефектів залишкових зображень та оптичних ілюзій особливо цікаво, бо передбачає пізніші роботи Й. Іттена [4] і Дж. Альберса [1]. Наразі робота «Взаємодія кольору» [1] стала однією з головних і довговічних робіт по колірній композиції. До колірних новацій ХХ ст. можна віднести модель Манселла [6], хоча вона мала свої недоліки

та суперечності, але за її допомогою було вперше встановлено зв'язок між мистецтвом і наукою, і до цього дня становить основу навчальної програми в багатьох художніх освітніх установах.

В. Кандинський застосовував феноменологічний підхід до образного впливу кольору. Він вважав червоний колір аналогом квадрату, жовтий аналогом трикутника, а синій аналогом кола, білий – безоднею, а чорний – нескінченною стіною. Сірий так само спокійний, як зелений, а помаранчевий стрімко рухливий. На його думку, червоний колір являє лише один рух всередині себе, а жовтий – рух до глядача і від центру, що характеризується стрімкістю на межі настирливості та божевілля. Синій має рух від глядача та до центру, тобто збільшує відстань та зменшує розмір [5].

Багато педагогів-художників переконані, що для створення образотворчого твору будь-якого жанру необхідні базові знання законів кольорової гармонізації. Художники і вчені спрямовували свої професійні зусилля на створення моделей, які б могли допомогти іншим митцям приймати обґрунтовані рішення по колірній композиції.

В нашому дослідженні буде застосовуватись шестискладова модель спектру з трьох первинних кольорів: червоного, жовтого та синього, і трьох вторинних кольорів: помаранчевого, зеленого та фіолетового. При взаємодії цих базових кольорів між собою виникають додаткові кольорові сполучення, які дозволяють митцю передати безмежну кольорову палітру світу.

Мета статті – виявити особливості формування художнього образу в кольорописі.

Виклад основного матеріалу. Наш світ складається з певних матеріальних елементів. Нам здається, що інакше не може бути. Проте, ми підганяємо світ під власні мірки, визначені людськими органами почуттів. Люди наділені

здатністю сприймати світ у вигляді образів, що складається і вдосконалюється в життєвому досвіді. В результаті сприйняття складається образ, який включає комплекс взаємопов'язаних різних відчуттів, що приписуються людською свідомістю предмету, явищу, процесу. Але для того, щоб був створений художній образ, необхідно зробити щодо нього будь-яку зустрічну активність, спрямовану на його дослідження, побудову та кольорове уточнення.

Розглянемо формування художнього образу як кольорове дійство в кольорописанні та створенні асоціативно образних композицій, що є мистецтвом, яке свідомо чи підсвідомо впливає на глядача, збуджуючи кольоровою грою уяву. Вивчення кольору дає нові шляхи мистецькому напряму кольоропису, бо створення нефігуративних образів видає особисті асоціації, що допомагають відкрити в собі нові творчі здібності та можливості.

Будь-яка продумана композиція – це завжди певним чином гармонізована структура, в якій виявлено і підпорядковане головне та другорядне, предмет і тло, що сприяє виявленню творчого задуму митця. Художній образ створюється не випадково, свідомо чи підсвідомо людина прагне відчувати структуру, порядок і остереігається хаосу. Подібно до того, як у житті ми прагнемо організувати власний добробут, діяльність і навколишнє середовище, при створенні чи спогляданні зображення хочемо відчувати певний порядок. Структура, що лежить в основі початкового ескізного розподілу мас темного і світлого, великого і малого, повинна легко сприйматися і мати чітку систему головного та другорядного, незважаючи на ритмічні лінії та форми.

Використання контрастів підкреслює виділення головного у творі, а нюанси визначають другорядне, але світлотність, як і колір, водночас може задавати і загальний

емоційний настрій. Темні композиції асоціативно пов'язані з нічними, важкими, патологічними душевними станами, і, навпаки, світлі пов'язані з радістю, чистотою та розвитком. Взаємодія світла та тіні має бути вирішена на самому початку створення образу, бо від цього залежить виразність майбутнього твору. Об'єкти можуть виділятися контрастними кольорами, варіюючи обсяг їхньої кольорової плями. Нюанси узагальнюють форми, дають оку відпочити, заспокоюють психіку. Але всі контрасти й нюанси повинні міститися всередині загальної світлотональної та колірної структури.

Образне рішення можна вирішувати і за рахунок світлотону та обмеження кольору. Природно, колірне рішення твору ґрунтується на теоріях гармонійного поєднання кольорів, на виборі теплої або холодної гами і колориту. Колір, безперечно, бере участь у передачі сенсу та емоційного настрою за допомогою своїх власних параметрів, таких як насиченість, колірний тон, світлота, семіотичними властивостями, зумовленими особистим сприйняттям та умовами навколишнього життя.

Сприйняття кольору має багато рівнів: психофізіологічний, психологічний, семантичний, гармонізуючий, тощо. Психофізіологічна дія кольору зумовлена генетично і не залежить від расових, культурних чи соціальних факторів. Так, діапазон червоних і помаранчевих кольорів стимулює діяльність багатьох систем організму, а діапазон синіх та фіолетових, навпаки, знижує та пригнічує фізіологічну активність. Пурпур, що знаходиться поміж збуджуючими червоними та пригнічуючими фіолетовими, викликає стійку напругу. Жовто-зелені оптимізують фізіологічні функції, синьо-зелені мають заспокійливу дію.

Як психологічний фактор колір визначає емоційні аспекти образу: червоний – владність, активність,

збудження, сексуальність, бажання; жовтий – веселість, жвавість, мінливість, оригінальність; зелений – наполегливість, самовпевненість, самоповагу; синій – спокій, вдовolenість, любов, ніжність.

Символічне значення кольорів може дуже відрізнятися в різних культурно-історичних традиціях, хоча існують досить стійкі кольорові знаки. Так, наприклад, жовтий колір часто символізує світло, тепло, життя, радість, багатство, владу.

Створюючи гами та колорити з усвідомленням важливості символіки та впливу кольору, можна відкрити для себе новий шар можливостей втілення власних ідей. На думку В. Кравця, для створення багатогранного колористичного образу обов'язково повинна бути гармонічна контрастна або нюансна палітра з домінуючим елементом, що має спрямовану фізіологічну, психологічну та знаково-символічну дію, складові якої можуть співпадати не повністю, створюючи складний «поліфонічний» вплив [3].

Семантичне поле кольору є засобом передачі чуттєвого сприйняття світу, його чітко структурованим відображенням та знаковим засобом, що відіграє важливу роль в естетичному сприйнятті навколишнього середовища. З погляду людського сприйняття умовно визначимо шість семантичних рівнів відповідно шести основним складовим кольорового спектру. Червоний – фізіологічний рівень первинних відчуттів. Помаранчевий – рівень безпосередніх емоційних реакцій. Жовтий – рівень почуттів та бажань. Зелений – серцевий рівень душевного стану. Синій – рівень ментальності та свідомості. Фіолетовий – духовний рівень. Білий та чорний кольори – Буття та Небуття, інь та янь. Як у східному символі, інь-янь, у глибині Небуття жевріє іскра Буття, а в надрах Буття приховане Небуття. Для західної філософії життя

відбувається тут і зараз і закінчується смертю фізичного тіла. Відповідно, білий колір символізує початок, світло, чистоту та радість Буття. Чорний символізує смерть, темряву, страх та горе. У Східній філософії – навпаки, смерть символізує білий колір як радість звільнення людини від кайданів майї фізичного світу і початку справжнього радісного життя у потойбіччі. Чорний колір на Сході символізує досконалість і чистоту, бо він не підвладний майї. Але, незалежно від культурних традицій, взаємодія чорного та білого створює безліч відтінків сірого, які відтворюють усі форми життя в образотворчому мистецтві. Секрет виразності графічних творів полягає в глибокому проникненні в сутність взаємодії Буття та Небуття.

Червоний – колір крові, сили, могутності, влади, волі, пристрасті, сексу, палкого кохання, боротьби, революції, війни, пекельного полум'я, страху, магії. Червоний колір збуджує нервову систему, посилює виділення адреналіну, загострює та привертає увагу, закликає до активних дій. Він тонізує нервову систему, активізує всі обмінні процеси, підвищує працездатність, покращує настрій, але при передозуванні може викликати перезбудження та головний біль.

Помаранчевий – колір полум'я, рухливої та мінливої енергії життя, народження світла на межі з темрявою, тепла, здоров'я та радості буття. Він допомагає звільнитись від обмежень і комплексів, досягти емоційної розкутості, налагодити спілкування та статеві стосунки, м'яко активізує життєдіяльність та покращує апетит.

Жовтий – колір життєдайної сонячної енергії, божественного світла, верховної влади, сили духу, вдачі та безмежних можливостей. Жовтий колір надихає на активну діяльність, підвищує самоконтроль та самооцінку, сприяє

концентрації та цілеспрямованості, наповнює радістю та оптимізмом, гармонізує психологічний стан.

Зелений – колір Природи, життя, росту, розвитку, невинності, наполегливості, душевного світла та сердечного тепла, ніжності, замислення та смутку. Зелений колір сприяє умиротворенню, рівновазі й гармонії, викликає відчуття спокою, миру та безпеки, заспокоює нервову систему, стабілізує діяльність серцево-судинної системи, нормалізує тиск, полегшує головний біль та втому очей.

Синій – колір свідомості, ментальності, мислення, розумової творчості. Він символізує силу розуму та ясність думок, творчий злет, самопізнання та внутрішню гармонію. Створює відчуття чистоти та легкості, заспокоює психіку та сприяє внутрішній рівновазі, має знеболювальну та протизапальну дію, знижує м'язову напругу, регулює дихання, знімає стрес, допомагає при тривозі та безсонні.

Фіолетовий – колір Всесвіту, духовної досконалості, молитви, медитації, мудрості, піднесення та натхнення. Це містичний колір, який врівноважує та поєднує протилежності, пробуджує інтуїцію та підсвідомість, символізує вищий аспект духовної творчості, світоглядну позицію, загальнолюдські етичні цінності, втілює всеохоплюючу любов як головний принцип єднання та цілісності світу, має заспокійливий вплив на нервову систему, але при передозуванні може її пригнічувати.

В українській народній культурі колір має особливе значення, яке закріпилося протягом століть у фольклорі, обрядах, мистецтві та повсякденному житті. Кольори в українській народній культурі є не лише естетичними елементами, а й важливими семіотичними знаками.

Білий є символом чистоти, невинності та святості. Він переважно використовується в обрядах, пов'язаних із народженням, весіллям і похороном. У традиційному вбранні білий є основою для вишиванок, що підкреслює

його універсальність і зв'язок із духовністю. У казках і легендах білий символізує добро, світло та надію.

Чорний колір в українській культурі має подвійне значення. З одного боку, він асоціюється з журбою, смертю та жалобою. З іншого – це колір землі, родючості та стабільності. У вишиванках чорний часто поєднується з іншими кольорами, створюючи гармонійний контраст. У народних віруваннях чорний колір слугує також захистом від злих сил.

Червоний символізує життя, любов, кров і енергію. Він широко представлений у вишиванках, де відображає захист та оберегову функцію. У весільних обрядах червоний колір асоціюється з плодючістю та продовженням роду. У фольклорі він часто згадується як колір пристрасті та небезпеки, але також і духовного піднесення.

Жовтий колір символізує сонце, тепло та радість. Він часто асоціюється з багатством і добробутом, врожаєм. У поєднанні з золотим цей колір відображає сакральність і божественність, особливо у церковному мистецтві, в іконах.

Синій і блакитний пов'язані з небом, водою та духовною гармонією. Ці кольори символізують мир, спокій та надію. У фольклорі вони часто асоціюються з жіночою красою та ніжністю. У традиційному мистецтві синій колір підкреслює зв'язок між земним і небесним світами. Зелений є символом природи, молодості та відродження. Він широко використовується в обрядах, пов'язаних із весною та відновленням життя. У народній творчості зелений колір асоціюється з надією, гармонією та життєдайною силою.

Кольори відіграють важливу роль у формуванні культурної ідентичності народу, виконуючи функцію знаків і символів, що відображають цінності, світогляд і ментальність нації.

Для організації цілісної, стійкої, гармонійної системи кольорових елементів в асоціативно-образну композицію використовують методи створення схожості та відмінності: тотожність, симетрію (асиметрію), пропорції, ритм, нюанс, контраст. В однакових за формою елементах зміна кольорового тону, насиченості, світлотності дозволяє виділити окремі елементи, роблячи їх домінуючими. Якщо накласти на тотожні елементи ритмічний ряд кольорів із закономірною зміною кроку розрізнення, отримаємо динаміку, яка вносить новизну та інформативність у сталу структуру метричного ряду. У випадку нюансних змін пластичних характеристик параметри кольору можна змінювати лише нюансно в тому ж напрямку, що і композиційні елементи. Контрастне пластичне розрізнення елементів краще сприймається з нюансною гармонійною палітрою. Поєднання динамічної пластичної контрастності елементів і цілісної нюансної гармонійної палітри створює гармонічний стан системи. Тобто гармонія є діалектична єдність схожості та відмінності, статичної та динаміки.

Формуючи художній образ у кольорописі, необхідно дотримуватись певних етапів із визначеними позиціями світла та кольору. Творче вирішення кожного кроку дає особливі відмінності, що допомагає створенню авторської асоціативно-образної композиції. Протилежно спрямована ритмічна взаємодія кольору предмету та кольору тла створюють певне середовище для обраної кольорової домінанти, яка візуально вступає у взаємодію згідно з контрастом і нюансом параметрів кольорового тону, світлоти та насиченості.

Уже на етапі побудови сітки визначається композиційний центр, який дає змогу змінити модуль за допомогою трансформування вертикальних і горизонтальних ритмів, які додають більш динамічного руху об'ємно-просторовій композиції. Розподіл

кольорового тону також підпорядковується визначеному центру, який є максимальним контрастом за світлотою, за колірним тоном, та за насиченістю. Відповідно до периферійних областей композиції контраст нівелюється. Кількісне підпорядкування домінанті – один із найважливіших принципів організації структури елементів кольорової гармонійної палітри. В гармонійній композиції кольорова домінанта, впливаючи на колорит, діє як психофізіологічний фактор і викликає певну емоційну реакцію глядача, що формує емоційне забарвлення художнього образу. Домінантний колір об'єднує два протидіючі кольори шляхом додавання його в кожен елемент модульної сітки, при цьому колір предмету і колір тла не змішуються, бо розподіляються в композиційному просторі у шаховому порядку. На прикладі гральної шахової дошки можна розподілити колір предмета по світлих клітинах, а колір тла – по темних. У процесі роботи кожен колір розвивається та збагачується за допомогою домінанти і ускладнюється за допомогою ахроматики, але згідно зі своїми клітинами. На взаємодії перетину отриманих кольорів предмета та тла, виявленні і розподілі контрастів та нюансів будується асоціативно-образна художня композиція. Робота спрямована на досягнення гармонійного сприйняття руху кольору в просторі за допомогою нерівномірної модульної сітки та ритмічної побудови кольорових відносин різної площі та їх розподілу і взаємодії з домінантним кольором та ахроматичними відтінками, що формує художній образ у кольорописі.

Висновки. Кольоропис – це комунікативний шлях образотворчого мистецтва в сучасних умовах. Художній образ в кольорописі, звісно, починається з задуму. Ідея твору зумовлює загальний світлотний тон, тобто діапазон світлот, вибір кольорового спектру, т. зв. кольоровий ключ,

ритм руху світла та кольору, створюючи певний емоційний стан. Для наповнення художнього образу символічним змістом кольоровий ключ збагачується теплими та холодними відтінками, регулюється кольорова насиченість і світлотність відносно композиційного центру. Рух кольору в композиції зорганізується за допомогою модульної сітки, де модулем виступає будь який геометричний елемент, що відповідає задуму. Перша прописка створює середовище за допомогою ускладнених відтінків. Друга прописка розкриває динаміку образу за допомогою розподілу контрастів і нюансів у кольоровій композиції. Зустрічний рух створює взаємодію кольорів, що викликає відповідне асоціативне враження. Таким чином формується асоціативно-образна композиція в кольорописі.

Список використаної літератури:

1. Альберс Й. Взаємодія кольору. Київ: [ArtHuss](#), 2024. 208 с.
2. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ: [ArtHuss](#), 2022. 96 с.
3. Кравець В. Колористичне формотворення в архітектурі. Харків: Вища школа, 1987. 132 с.
4. Goethe J. Theory of Colours. Cambridge: [MIT Press Ltd](#), 1970. 468 p.
5. [Duchting H](#). Kandinsky. Florida: Taschen, 2015. 96 p.
6. Munsell A. Munsell's Colour System: a Colour Notation and Atlas. Bristol: Read Books, 2024. 144 p.

Liudmyla P. GORBATENKO,

PhD., Associate Professor,

Kharkiv State Academy of Design and Arts,

Kharkiv, Ukraine,

e-mail: ludmilagor07@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5156-0898

FORMATION OF AN ARTISTIC IMAGE IN COLOR SCIENCE PAINTING

Abstract. The article examines the peculiarities of the construction of an artistic image in color science painting. An artistic image in art is built according to common patterns. The general factors of an artistic image include an idea, meaningful content, sensory load, emotional charge, dynamics and movement vector, rhythm, form, etc. The idea ensures the structural and functional unity of the system and the integrity of the impact on the viewer. The content carries out the semiotic design of the idea, fills it with a certain meaning. Sensory load creates a mental mood, emotional charge sets the level of psychological tension. Rhythm gives the image vitality – its breath and heartbeat. The dynamics and vector of movement define the evolutionary development of the artistic image. Form gives the image a material presence and opens a path to sensory perception. By color science painting we mean the artistic direction of modern fine art, where color is the main factor in the formation of an artistic image. Of course, this determines the associative nature of color compositions. The semiotic content of the composition is realized due to a certain choice of color palette in accordance with the design of the work. Each color has both symbolic and associative meaning. The author chooses colors in such a way as to realize his idea as much as possible. The task is complicated by the fact that each color has several meanings, which, moreover, may differ in different cultural

traditions. It is also necessary to take into account the interaction and mutual influence of colors, so as not to violate the fundamental law of natural creation - diversity in unity, and unity in diversity. Sensory perception of colors also has a limitation expressed in Miller's physiological law. If there are not enough colors in the palette, this reduces the possibility of a sensory impact on the viewer and leads to monotony of perception. If there are too many colors in the palette, it leads to motley and sensory overload. Hence, the recommendation is to choose no fewer than five and no more than nine colors. To enhance sensory perception and focus attention on certain aspects, the maximum or minimum saturation of certain colors is chosen. To create a certain emotional mood in the work, a general color is chosen, which is achieved through the use of a dominant color. The dynamics and vector of movement in the composition is provided by the size and shape of the color spots, their mutual location, contrasting and nuanced relationships. The interaction of color movement vectors sets compositional rhythms. The form formation in the painting occurs thanks to the modular grid, the variations of which create various optical illusions. So, color turns out to be a minimally sufficient factor in the formation of an artistic image in visual arts due to its semiotic multifacetedness and emotional expressiveness.

Key words: artistic image, color science painting, composition, color, saturation, rhythm, contrast.

References:

1. Al'bers, J. (2024). Vzaïemodiia kol'oru [Color interaction]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
2. Itten, J. (2022). Mystetstvo kol'oru [Art of color]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
3. Kravets', V. (1987). Kolorystychne formotvorennia v arkhitekturi [Coloristic formation in architecture]. Kharkiv: Vyscha shkola [in Ukrainian].

4. Goethe, J. (1970). Theory of Colours. Cambridge: MIT Press Ltd [in English].
5. Duchting, H. (2015). Kandinsky. Florida: Taschen [in English].
6. Munsell, A. (2024). Munsell's Colour System: a Colour Notation and Atlas. Bristol: Read Books [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.195-211>

УДК 76.071.1(477)"19"Леоненко

Петро Володимирович НЕСТЕРЕНКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Міжрегіональна академія управління персоналом,

Київ, Україна,

e-mail: exlibrisclub@ukr.net,

ORCID: 0000-0003-4153-4175

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ЛЕОНЕНКА

Анотація. Статтю присвячено творчості чернігівського художника Василя Леоненка, який спеціалізується на техніках високого друку, переважно ліногравюрі. Він є однією з найвиразніших постатей в українському мистецтві останніх десятиліть. Художник брав активну участь у багатьох виставках графіки, екслібриса в Україні та багатьох країнах світу, отримав численні нагороди. В його активі багато персональних виставок в Білорусії, Литві, Польщі, Росії, Україні. Творчість В. Леоненка високо оцінена й увійшла до скарбниці національного мистецтва. До основних творів титулованого майстра належать: портретна серія «Архітектура Чернігівщини» (1983-1999 рр.); «Українські історики XIX-XX ст.»; «Шевченкіана в екслібрисі» (1980-2005 рр.); «Пам'яті моєї домівки», присвячена рідному селу, яке опинилося в зоні чорнобильського забруднення (1988-2006 рр.); «Сергій Єсенін» (1980-2006 рр.), «Архітектура польських міст» (Торунь, 1991 р.; Грудзьондз, 1993 р.; Цехоцінек, 1996 р.; Глівіци, 1997 р.); монотипії «Стара Рига» (2006 р.); ілюстрації до лірики В. Струтинського «Пізня ожина» (1997 р.), польських легенд Крушвицьких,

Голубських (2003 р.) та ін. Леоненко не просто використовує всі можливості обраної ним техніки лінориту, він старанно намагається уникнути будь-яких запозичень з інших технік. Грубувата, лаконічна й виразна мова лінориту стає в нього цілком самодостатньою. Художник не тільки не приховує умовності створеного ним зображення, а декларує її. Лінорити В. Леоненка, особливо портретні образи, є підкреслено площинними. У деяких роботах автор вправно поєднує чорний і білий штрихи. Важливе місце в творчості Леоненка посідає екслібрис. Завдяки цьому виду мистецтва митець отримав по-справжньому міжнародне визнання. Значна частина книжкових знаків виконана в кілька кольорів, що свідчить про високий професіоналізм автора. Його творам притаманна інтелектуальна наповненість, лаконічність художньої мови, висока графічна культура, професійне володіння техніками графічного мистецтва.

Ключові слова: екслібрис, мала графіка, портрет, пейзаж, архітектура, Чорнобильська трагедія.

Вступ. Поява в 1903 р. лінолеуму мала визначальне значення в розвитку естампу з високим способом друку. Його можливості були достатньо високі, хоча й поступалися торцевій ксилографії. Одним із перших, хто звернувся до авторського естампу в техніці кольорової ліногравюри, був К. Костенко, значно кращі результати продемонструвала О. Кульчицька, яка навчалась на початку ХХ ст. у Відні. Згодом ця графічна техніка набула широкого поширення серед художників.

На зламі ХХ та ХХІ ст. активно позиціонували себе художники-графіки з мистецьких осередків Києва, Львова, Одеси, Харкова. Проте й інші обласні центри славилися своїми талановитими митцями: Вінниця (С. Кирницький), Дніпро (І. Колядіна, В. Хворост), Івано-Франківськ

(П. Прокопів, Ю. Процан, О. Сердюк), Кривий Ріг (Б. Куновський), Луганськ (А. Бондар, А. Закорецький), Севсродонецьк (Б. Романов), Тернопіль (М. Дмитрух), Черкаси (А. Алексеев), Чернівці (І. Балан, О. Криворучко), а Чернігів представляв В. Леоненко. Саме про нього й піде розмова далі.

Майже п'ятдесят років присвятив мистецтву графіки, екслібриса чернігівський художник Василь Леоненко, член Національної спілки художників України з 2010 р. Його творчі успіхи добре знайомі шанувальникам графічного мистецтва в усьому світі й неодноразово відзначалися нагородами. Починаючи з 1989 р., художник отримав понад три десятки різноманітних нагород у вигляді медалей, дипломів, грошових заохочень. Він брав участь у різноманітних міжнародних виставках-конкурсах в Аргентині, Казахстані, Литві, Люксембурзі, Польщі, Румунії й Україні. Леоненко є єдиним графіком, який постійно виставляє свої твори у Варшавській галереї екслібриса. Творчість художника представлена в ряді енциклопедій, на кшталт Португальської міжнародної енциклопедії сучасного екслібриса. В останній відтворено низку його книжкових знаків та зазначено перелік всіх виконаних Леоненком екслібрисів, починаючи з першого, створеного в 1976 р., й закінчуючи 912 за 1999 р. [6].

Постановка проблеми. Серед художників-графіків, для яких екслібрис має домінуюче значення, однозначним рекордсменом у справі популяризації книжкового знаку можна назвати чернігівця Василя Леоненка. Основною силою його мистецтва є міцна композиція – чітко сконструйована, осмислена в усіх деталях пластичної мови, ритмічної організації простору, лінійно-площинного трактування форми. Розвиваючи власний мистецький світогляд, художник дедалі глибше проникав у метафізичні субстанції життя, звертаючись до різних тем історії і

сучасності. Відтак, трактування кожного графічного твору (портрету, філософсько-символічної композиції, архітектурних мотивів) відзначалося неодмінним елементом формально-образного відкриття. Його творчість є справжнім святом, тріумфом чуттєвості у високій (елітарній, синтетичній, пластичній) формі та дістала глибоку повагу у шанувальників його мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ім'я В. Леоненка широко відоме в Україні, де він брав участь у численних виставках, згадаймо хоча б Всеукраїнську художню виставку «Міста і культура України в екслібрисі і малій графіці» [2, сс. 37, 78], яка експонувалася у виставковому залі Київської організації художників «Мистець» Національної спілки художників України, де художник гідно представив архітектурні пам'ятки древнього Чернігова (рис. 1, 2). Не менш значима його творчість у мистецтві екслібриса, яку він презентував у каталозі досягнень майстрів цього жанру в науково-популярному ілюстрованому журналі «Пам'ятки України історія та культура», присвяченому здобуткам у жанрі екслібриса [4, с. 49]. Особливою популярністю Леоненко користується у сусідніх країнах: Білорусії, Литві, Польщі, Росії, де залюбки експонували його твори на персональних виставках, друкували численні альбоми, каталоги. Починаючи з 1997 р., кожні два роки Варшавська галерея екслібриса регулярно влаштовує виставки екслібриса і малої графіки В. Леоненка. Вони супроводжуються цікавими й змістовними каталогами. Два з найцікавіших із них присвячені численним екслібрисам на тему Варшавіани і Краковіани [5], а також екслібрисам, створеним для шанувальників нумізматики [7], де художник продемонстрував не лише високий художній рівень, а й ерудицію у такій важливій допоміжній історичній дисципліні як нумізматика. Не дивно, що творчість



*Рис. 1. Леоненко В. «Дзвони Чернігова». Ліногравюра. 1998 р.
З особистої колекції автора*

В. Леоненка гідно представлена в Міжнародній енциклопедії екслібриса, яка виходила у Португалії [6, сс. 87-104].

Мета статті – розкрити феномен Василя Леоненка як визначного майстра екслібриса та графіки малих форм, довести перспективність його творчості як галузь наукових досліджень.

Виклад основного матеріалу. Саме в гравюрі на лінолеумі, що стала головною графічною технікою Василя Леоненка, створена значна кількість графічних циклів, серед яких вагоме місце посідає екслібрис, який приніс художнику світове визнання.

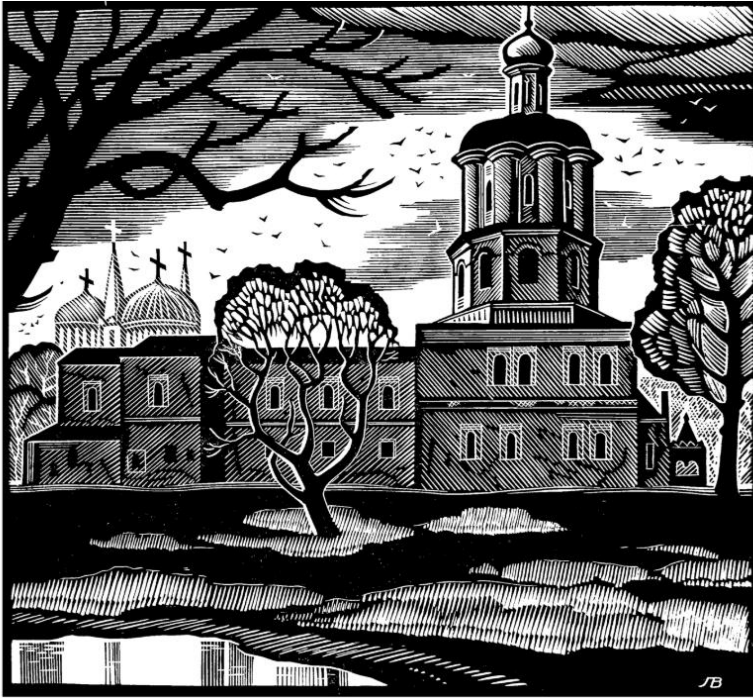


Рис. 2. Леоненко В. «Чернігів. Колегіум». Ліногравюра. 1998 р.
З особистої колекції автора

Основною силою його мистецтва є міцна композиція – чітко сконструйована, осмислена в усіх деталях пластичної мови, ритмічної організації простору, лінійно-площинного трактування форми. Розвиваючи власний мистецький світогляд, художник дедалі глибше проникав у метафізичні субстанції життя, звертаючись до різних тем історії і сучасності. Відтак, трактування кожного графічного твору (портрету, філософсько-символічної композиції, архітектурних мотивів) відзначалося неодмінним елементом формально-образного відкриття. Його творчість є справжнім святом, тріумфом чуттєвості у високій (елітарній, синтетичній, пластичній) формі.

Василь Леоненко народився в 1948 р. у с. Колибань Брагінського району Гомельської області. Як і всі сільські діти, пройшов трудову школу в літній час. На все життя в пам'яті художника залишилися картини сільського дитинства, шанобливе ставлення до праці. Далі навчався на художньо-графічному факультеті (спеціалізація «художник книги») Вітебського педагогічного інституту. Тоді ж, під час студентства, вигравірував у 1976 р. свій перший екслібрис й знайшов свою тему, свою пісню в мистецтві графіки малих форм. З того часу через книжковий знак він розкрив багатобарвний світ мистецтва, історії і культури, в якому література посідає почесне місце: «Слово о полку Ігоревім», «Шевченкіана», «Пушкініана», «Гоголіана», «Єсенініана». Важливе місце в його творчості має обширний цикл екслібрисів під назвою «Пам'яті мого будинку». Його рідне село Колибань опинилося в зоні враження після аварії на Чорнобильській АЕС й залишилось незагоєною раною в пам'яті й серці художника. Немає теми, якої б не торкався художник: портретна, архітектурна, пейзажна, нумізматична, дитячий екслібрис. Книжкові знаки для маленьких читачів пронизані особливим теплом і любов'ю, їх сюжети вирізняються невичерпною фантазією і винахідливістю композицій. Не обійшов увагою В. Леоненко й популярну серед колекціонерів еротичну тематику. Виконані на замовлення сюжети створені переважно в гумористичному трактуванні, а жіночі фігури вигравіювані артистично, зі смаком і тактом.

Василь Леоненко дуже відомий і популярний не лише в Україні, а й у Білорусії, Польщі, Росії, в останній його активно пропагував наш земляк Віталій Бакуменко (1937-2015 рр.), який народився в Кривому Розі, навчався в Дніпропетровському музичному училищі імені М. І. Глінки, а згодом в Музично-педагогічному інституті імені Гнесіних, довгий час співав у хорі Великого театру в

Москві, захопився колекціонуванням і пропагандою екслібриса. Він мав велику бібліотеку (понад десять тисяч книжок), значну колекцію екслібрисів, написав кілька сотень статей на екслібрисну тематику. В. Бакуменку імпонували екслібриси та графічні роботи В. Леоненка на тему Єсенініани, у яких художник вичерпно відобразив багатообразність творчого спадку поета, він присвятив їм окремі видання. А в 2007 р. в Чернігові Василь Леоненко сам створив вишукане малоформатне видання (всього 15 нумерованих екземплярів), до якого ввійшли 53 екслібриси, виконані з 1976 по 2006 рр., а також 10 станкових гравюр. Майстерне поєднання чорної, білої й сріблястої плям надає цим екслібрисам особливого стану задумливості і щемливого смутку, якими так щедро забарвлена творчість С. Єсеніна.

Про творчість Василя Леоненка надруковано багато видань, проте вони вийшли переважно в Росії та Польщі, де художник часто експонував на запрошення місцевих колекціонерів свої екслібриси, графічні роботи. Так, у далекому російському місті Асіно Томської області до 30-річниці трагедії Чорнобиля в 2016 р. було розгорнуто виставку, до якої видано каталог «Василь Леоненко. Пам'яті Чорнобиля. Графіка, Екслібриси». Це був цикл робіт, сповнених чистої і світлої печалі. Ліквідаторам аварії й жителям зони художник присвятив три десятки ліноритів, об'єднавши їх у серію «Пам'яті Чорнобиля» та експонував їх разом з екслібрисами під девізом «Пам'яті мого будинку».

У день чорнобильської аварії, вранці 26 квітня, в суботу, художник приїхав у своє рідне село Колибань до батьків, а ввечері з труднощами забрався в тамбур поїзда, що їхав з Чорнобиля на Чернігів. Це був перший ешелон з евакуйованими чорнобильцями. Рідне село вивезли лише 7 травня за межі 30-кілометрової зони зараження, як

згадував художник. Чорнобильська трагедія позбавила багатьох можливості зустрічі з рідним краєм. У зоні відчуження назавжди залишились дитинство і повна мрій юність, батьківський будинок і квітучі сади. Графічні роботи художника – це реквієм рідному дому, селам, які залишились у зоні радіоактивного забруднення.

Два роки по тому там само відкрилася виставка графіки до 70-річчя художника й знову видано каталог «Василь Леоненко. Графіка». Вступне слово до нього написав автор цих рядків. Відкриває гарний у поліграфічному виконанні каталог-альбом графічний автопортрет художника, який постає на тлі сільського мотиву. Приваблює своєю ліричністю, створений білими штрихами образ його матері, який ніби виринає з небуття в композиції «Весна. Пам'яті матері». Окрасою каталога стали архітектурні пам'ятки Чернігова, низка виразних портретів відомих письменників, чудові краєвиди, а теплі слова на адресу художника його друзів, К. Самодурова, Г. Ігнатова та Л. Феофілової, наповнюють його особливим шармом.

У вересні 2015 р. в білоруському Бресті відбулася III Міжнародна виставка-конкурс графіки малих форм і екслібриса «BREST PRINT TRIENNIAL» на тему «Мир і війна», організатором якої, на чолі з художником О. Григор'євим, виступив облвиконком спільно з закладом культури «Брестський обласний краєзнавчий музей». До Білорусії В. Леоненко надіслав серію гравюр «Пам'яті Чорнобіля», до якої увійшли «Оплакування», «Старе фото», «Скорбота», «Ностальгія» та ін. Вони отримали заслужене визнання й були відзначені медаллю та дипломом за майстерність. Загалом же у виставці взяли участь 390 митців із 46 країн, які подали на конкурс 1340 робіт.

Художник має за плечима півсотні персональних виставок у Беларусі, Литві, Польщі, Росії, Україні. Особливо дружні стосунки склалися у В. Леоненка з польськими колекціонерами екслібрисів і шанувальників його мистецтва. Щороку в польських містах Варшаві, Глівіце, Кракові, Люблінці, Саноку видаються каталоги до його виставок. До ювілею Леоненка в 1998 р. друзі видали каталог його нумізматичних екслібрисів накладом 50 примірників із присвятою: «Пану Василю Леоненку до 50-ї річниці з Дня народження з найкращими побажаннями. Приятелі». У ньому відтворено 17 книжкових знаків, адресованих нумізматам [7].

Починаючи з 1997 р., кожні два роки Варшавська галерея екслібриса регулярно влаштовує виставки екслібриса і малої графіки В. Леоненка. З того часу він став своєрідним послом дружби між нашими країнами. У 1999 р. у Варшаві автор експонував екслібриси, виконані для своїх польських друзів (в каталозі зазначено 178 позицій), у 2005 р. відкрилася виставка «Архітектура й красивида в графіці Василя Леоненка», а в 2007 р. – «Пам'яті мого рідного краю». Художник знову й знову повертається в часи своєї молодості з тугою за батьківським домом, від якого не залишилось і сліду. Роботи цього циклу є не тільки виразом особистих переживань художника, а голосом протесту в світі, сповненому катастроф. Варшава і Краків також знайшли відображення у творчості Леоненка. В каталозі виставки екслібрисів, яка відбулася в Будинку культури «Подгорце» в Кракові в 2012 р. з колекції Варшавської галереї екслібриса представлено 91 книжковий знак, а також перелік 64 виставок, на яких презентовано творчість В. Леоненка в Галереї екслібриса в Кракові [5].

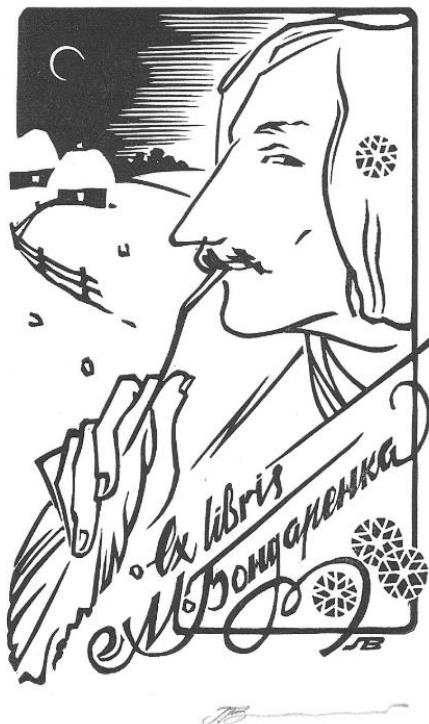
У 1987 р. Василь Леоненко вирішив створити для себе міні-книжечку екслібрисів, надрукованих із власних дошок. До неї увійшли 29 книжкових знаків. Згодом, у

1989 р. він продовжив випуск, вже з 50 екслібрисами, у накладом 3 примірники, з яких автор почав отримувати в подарунок екземпляр кожного унікального видання. Варто зазначити, що митець успішно опанував мистецтво перепльоту, тому його подальші щорічні випуски по 50 екслібрисів у кожному приємно взяти в руки. Останній примірник (випуск 21) вийшов у 2019 р. Він, як і попередні, мав оправлену коленкором обкладинку синього кольору, на якій був лаконічний напис: EL, тобто скорочене міжнародне позначення екслібриса, а на корінці набрано деколем напис «В. Леоненко. Екслібрис. 21». У 21 випуску наприкінці був зміст, в якому автор продовжував перелік книжкових знаків з опусу 1287, виконаному в 2015 р., і далі до 2018, й закінчувався 1336 опусом, присвяченим Олені Бирюк, онуці художника. Титульний аркуш традиційно містить художній напис «50 екслібрисів Василя Леоненка, м. Чернігів», під яким олівцем зроблено автограф художника з датою 19, тобто 2019 р. На авантаитулі відтворено в кольорі (надрукований з 5 дошок) екслібрис «Книга Анни і Василя Л. (Леоненка)», під ним «опус 1229» і підпис автора. Він зображує Вишгородську Божу Матір на тлі храму давньоруської архітектури. Низка екслібрисів виконана в кольоровій ліногравюрі, для чого художник використав друк з від 2 до 8 дошок.

27 книжкових знаків Гоголіани експонував В. Леоненко на ювілейній виставці до 200-річчя від дня народження Миколи Гоголя «Чи знаєте ви українську ніч...», яка експонувалася в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури 2009 р. Вони адресувалися друзям художника, переважно його колегам із різних міст України: М. Бондаренку з Сумщини (рис. 3), Б. Романову з Севєродонецька, В. Хворосту з Дніпропетровська, М. Неймешу з Харкова, О. Сердюку з Івано-Франківська й автору цих рядків. Власниками цікавих

композицій стали земляки Леоненка – В. Ємець, О. Потапенко, А. Чайка, а також іноземні колекціонери Люк Ван ден Бріль (Бельгія) і Вільям Е. Батлер (Великобританія). Головним героєм екслібрисів також стало портретне зображення Гоголя, яке широко трактувався Леоненком як у лінійній манері, так і в силуеті. Як відомо, письменник був свідомий своєї геніальності, відчував у собі щось незвичайне з 12-річного віку. Але в душу до себе нікого не пускав. Проте не «таємничим Карлом», як називали його ровесники, він постає в мініатюрах чернігівського художника, а неперевершеним психоаналітиком, чаклуном слова й образу. Часто письменник зображений у тривожних думках біля рукописів, а в Гоголіані В. Хвороста його постать подана на тлі палаючих паперів. Чи не пророчі передбачення були закладені М. Гоголем у другому томі «Мертвих душ»? Такої сили, що й сам автор їх зникався. Творчий доробок Леоненка до ювілею Гоголя було відзначено дипломом. Екслібриси чернігівця з успіхом експонувалися і на полтавській виставці «Микола Гоголь. Україна і Світ», вісім з них надруковано в альбомі-каталозі [3, с. 60].

Гравійовані В. Леоненком портрети О. Бодянського, М. Грушевського, Д. Дорошенка, М. Костомарова, А. Кримського, В. Модзалевського з серії «Українські історики ХІХ-ХХ ст.» увійшли до одного зі щорічних випусків «Історичного календаря», який виходив у Києві на межі тисячоліть [1] .



*Рис. 3. Леоненко В. Екслібрис М. Бондаренка. Ліногравюра.
2006 р. З особистої колекції автора*

Висновки. Творчість Василя Леоненка вже понад 40 років нерозривно пов'язана з багатим на архітектурні пам'ятки древньослов'янським містом Черніговом. Йому він присвятив серію високохудожніх ліногравюр «Архітектура Чернігівщини» (1983-1999 рр.). Об'єднанням поштового зв'язку «Укрпошта» випущені створені художником марковані конверти з зображенням пам'яток архітектури і скульптури Чернігова, Новгород-Сіверська, Козельця.

Лінорити художника високо оцінені в багатьох країнах світу, на десятках виставках-конкурсах він отримав

різноманітні нагороди й дипломи, зокрема в Азербайджані, Англії (1989 р.), Білорусі (1991 р.), Аргентині (1997, 2001 рр.), Казахстані (1999, 2001, 2006 рр.), Литві (1998, 1999 рр.), Люксембурзі (1999 р.), Польщі (1990-1998, 2001, 2004, 2007, 2008 рр.), Румунії (2007 р.), Україні (2001, 2009 рр.).

Роботи В. Леоненка зберігаються в музеях, бібліотеках і приватних зібраннях України, зокрема в Національному музеї ім. Т. Г. Шевченка у Києві, Чернігівському художньому музею, Музеї-заповіднику «Слово о полку Ігореві» у Новгород-Сіверську, Літературному музеї Прикарпаття в Івано-Франківську та Колодяжненському літературно-меморіальному музеї Лесі Українки на Волині, а також у численних музеях, картинних галереях, галереях та музеях екслібриса в Росії, Білорусії, Великобританії, Італії, Казахстану, Польщі, Румунії, Туреччині, Чехії та інших країн.

Список використаної літератури:

1. Історичний календар '97. Науково-попул. та літер. альманах. Вип. 3. Київ: ГД по обслуговуванню ІП, 1996. 399 с.
2. Міста і культура України в екслібрисі і малій графіці. Всеукраїнська художня виставка. Київ: Вид. дім «Соборна Україна», 2001. 83 с.
3. Микола Гоголь. Україна і Світ. Альбом-каталог Всеукраїнської художньої виставки, присвяченої 200-річчю від дня народження М. В. Гоголя. Полтава, 2009. 60 с.
4. Нестеренко П. Український екслібрис ХХІ століття. Пам'ятки України: Український екслібрис минуле і сучасне. Науково-популярний ілюстрований журнал. 2012. № 9 (179). Сс. 40-63.
5. Cracoviana i Varsaviana na ekslibrisach Wasilija Leonienki z Ukrainy. Dom Kultury "Podgorze" w Krakowie, 2012. 20 s.

6. Nesterenko P. Vasyl Leonenko. Encyclopaedia bio-bibliographical of the art of the contemporary ex-libris. Celorico de Basto: Ed. A. M. da Mora Miranda, 1999. V. XXVI. Pp. 87-104.

7. Wasilij Leonenko. Ex Libris Numismaticis. Gliwice-Sanok, 1998.

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

CULTURAL-HISTORICAL ASPECTS IN THE CREATIVE WORK OF VASIL LEONENKO

Abstract. The article is dedicated to the work of the Chernihiv artist Vasyl Leonenko, who specializes in the linocut printing technique. He is one of the most expressive figures in Ukrainian art of recent decades. The artist has actively participated in many graphic and ex-libris exhibitions in Ukraine and numerous countries around the world, receiving numerous awards. He has held many personal exhibitions in Ukraine, Belarus, Russia, Lithuania, and Poland. Leonenko's work is highly valued and has entered the treasury of national art. Among the main works of the titled master are: the portrait series “Architecture of Chernihivshchyna” (1983-1999), “Ukrainian Historians of the XIX–XX centuries”, “Shevchenkiana in Ex-libris” (1980-2005), “In Memory of My Home”, dedicated to the native village affected by the Chernobyl contamination zone (1988-2006), “Sergei Yesenin” (1980-2006), “Architecture of Polish Cities”: Torun (1991), Grudziądz (1993), Ciechocinek (1996), Gliwice (1997); monotypes “Old Riga” (2006);

illustrations to the lyrics of V. Strutinsky "Late Blackberry" (1997), Polish legends of Kruszwica, Holubskis (2003), and others. Leonenko not only utilizes all the possibilities of the linocut technique he has chosen but also diligently strives to avoid any borrowings from other techniques. The rough, laconic, and expressive language of linocut becomes entirely self-sufficient for him. The artist not only does not hide the conventionality of the image he created – he declares it. Leonenko's linocuts, especially in portrait images, are distinctly flat. In some works, he skillfully combines dark and white strokes. Ex-libris has an important place in Leonenko's creativity. Thanks to this form of art, he has received genuine international recognition. A significant portion of the book signs is made in multiple colors, demonstrating the high professionalism of the author. His works are characterized by intellectual content, laconic artistic language, high graphic culture, and professional mastery of graphic art techniques.

Key words: ex-libris, small graphics, portrait, landscape, architecture, Chernobyl tragedy.

References:

1. Istorychny kalendar '97. (1996). [Historical calendar '97]. Kyiv: HD po obsluhovuvanniu IP [in Ukrainian].
2. Mista i kultura Ukrainy v ekslibrysi i malii hrafitsi [Cities and Culture of Ukraine in Bookplates and Small Graphics]. Vseukrainska khudozhnia vystavka. Kyiv: Vyd. dim "Soborna Ukraina" [in Ukrainian].
3. Mykola Hohol'. Ukrayina i Svit (2009) [Mykola Gogol. Ukraine and the World]. Al'bom-kataloh Vseukrayins'koyi khudozhn'oyi vystavky, prysvyachenoyi 200-richchyu vid dnya narodzhennya M.V. Hoholya. Poltava [in Ukrainian].
4. Nesterenko, P. (2012). Ukrainskyi ekslibrys XXI stolittia. Pam'iatky Ukrainy: Ukrainskyi ekslibrys mynule i suchasne [Ukrainian bookplate of the 21st century. Sights of Ukraine:

Ukrainian bookplate past and present]. Naukovo-populiarnyi iliustrovanyi zhurnal. 9 (179), 40-63 [in Ukrainian].

5. Cracoviana i Varsaviana na ekslibrisach Wasilija Leonienki z Ukrainy. Dom Kultury Podgorze w Krakowie (2012). [Cracoviana and Varsaviana on bookplates by Vasily Leonenko from Ukraine. Podgorze Cultural Center in Krakow]. Krakow [in Polish].

8. Nesterenko, P. (1999). Vasył Leonenko. Encyclopaedia bibliographica artis hodiernae ex-libris. Celorico de Basto. XXVI, 87-104 [in Portuguese].

6. Wasilij Leonenko. Ex Libris Numismatics. Gliwice-Sanok (1998). [Vasily Leonenko. Ex Libris Numismatics. Gliwice-Sanok [in Polish].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.212-228>

УДК 7.038.53:004.9:316.774

Сергій Володимирович БРИЛЬОВ,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,

e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-0158-2359

Валентина Сергіївна КУЗЬМІЧОВА,

Державний торговельно-економічний університет,
Київ, Україна,

e-mail: v.kuzmichova@knute.edu.ua,

ORCID: 0009-0001-3496-6503

Володимир Володимирович КОЛЕСНИКОВ,

Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,

e-mail: volodymyr.kolesnykov@naoma.edu.ua,

ORCID: 0009-0003-6720-979X

**ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРІВ У
РАМКАХ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МЕДІА
АРТ»: ЗАПОРУКИ УСПІШНОЇ РОБОТИ В
ЦИФРОВОМУ МИСТЕЦТВІ ТА СОЦІАЛЬНИХ
МЕРЕЖАХ**

Анотація. У статті розглянуто особливості підготовки майбутніх дизайнерів у рамках дисципліни «Медіа арт», яка спрямована на розвиток професійних компетентностей для успішної діяльності у сфері цифрового мистецтва та соціальних мереж. Увага

акцентується на ключових аспектах навчального процесу, що сприяють формуванню практичних навичок роботи з медіа-контентом, включаючи сучасні підходи, інструменти та методи викладання. Проаналізовано основні цифрові технології, що використовуються в сучасному медіа-арті, такі як відео-арт, 3D-mapping, інтерактивне мистецтво, створення анімації, генеративне мистецтво тощо. У статті підкреслюється значущість інтеграції цих інновацій у процес підготовки фахівців, що забезпечує відповідність їх компетентностей актуальним вимогам цифрового мистецтва. Окрему увагу приділено ролі дисципліни «Медіа арт» у розвитку навичок роботи з мультимедійними матеріалами, у тому числі створенням креативних проєктів для соціальних мереж, які є важливим каналом комунікації у сучасному світі. Показано, як формування міждисциплінарних компетенцій, поєднання художньої експресії та технологічних знань сприяють підготовці дизайнерів до ефективного вирішення завдань у цифровому середовищі. Дослідження відображає важливість впровадження інтерактивних методів навчання, таких як проєктна діяльність, участь у хакатонах, воркшопах та створення портфоліо реальних проєктів. Такий підхід дозволяє студентам отримати досвід, що максимально наближений до реальних умов роботи у сфері медіа-арту та цифрового дизайну. Таким чином, дисципліна «Медіа арт» відіграє важливу роль у підготовці фахівців, здатних створювати унікальний контент, що відповідає сучасним вимогам цифрового мистецтва, забезпечуючи їм конкурентоспроможність на ринку праці.

Ключові слова: медіа арт, цифрове мистецтво, підготовка дизайнерів, соціальні мережі, професійні компетентності.

Вступ. У сучасному світі динамічний розвиток технологій і соціальних мереж значно трансформує культурний простір, створюючи нові вимоги та виклики для професійних дизайнерів. Особливе місце у цьому процесі посідає цифрове мистецтво, або медіа-арт, яке стає важливим інструментом візуальної комунікації та виразності. Цей напрямок об'єднує в собі традиційне мистецтво та інноваційні технології, відкриваючи перед дизайнерами нові можливості у створенні контенту, що не лише відповідає сучасним професійним стандартам, але й активно впливає на формування візуальної культури суспільства [1, с. 156].

Навчальна дисципліна «Медіа Арт» є важливим компонентом навчального процесу підготовки дизайнерів. Вона формує у студентів навички створення відео, анімації, інтерактивних інсталяцій та іншого цифрового контенту, що відповідає вимогам ринку праці. Це особливо актуально у сфері соціальних мереж, де візуальна складова відіграє ключову роль у комунікації та популяризації брендів, ідей або мистецьких творів [6, с. 257]. Інтеграція курсу «Медіа Арт» у навчальний процес, в освітні програми, сприяє розвитку креативного мислення, цифрової грамотності та здатності працювати з сучасними технологіями [5, с. 45].

Постановка проблеми. У зв'язку зі зростанням популярності соціальних мереж і цифрового контенту з'являється нагальна потреба у підготовці дизайнерів, здатних працювати з мультимедійними матеріалами, відео та анімацією. Ці зміни створюють вимогу для навчальних закладів удосконалити підходи до підготовки фахівців, орієнтуючись на сучасні технології і потреби ринку. Для цього необхідно розробити нові методи і підходи до викладання дисципліни «Медіа арт», які б відповідали вимогам цифрового середовища та соціальних мереж [1, с. 156].

Важливою складовою є інтеграція у навчальний процес основних методологічних підходів, які включають інтерактивні та практикоорієнтовані методи. Ці підходи дозволяють студентам не лише освоїти технічні навички, але й розвинути креативне мислення, необхідне для створення конкурентоспроможного цифрового контенту. Особливу увагу потрібно приділяти інтерактивному навчанню, яке дозволяє студентам безпосередньо залучатися до процесу створення відео та анімаційних проєктів, використовуючи сучасні інструменти та технології [3, с. 18].

Метою дисципліни є не тільки оволодіння теоретичними знаннями, але й розвиток практичних умінь для створення медіа-продуктів, які відповідають сучасним вимогам цифрового мистецтва та професійним стандартам. Важливою складовою курсу є також вивчення сучасних трендів у соціальних мережах, що допомагає студентам адаптуватися до роботи в медіа-просторі і ефективно взаємодіяти з цифровою аудиторією [2, с. 45].

Медіа-арт як напрямок мистецтва, який активно використовує новітні інформаційні та комунікаційні технології, таких як комп'ютерна графіка, відео-арт, саунд-арт, а також інтерактивні інсталяції, є важливою частиною сучасного культурного ландшафту [4, с. 243]. Застосування принципів постмодернізму, що акцентують увагу на нелінійності, мережовості та взаємодії між об'єктом і суб'єктом мистецтва, є базою для формування нових підходів до викладання цієї дисципліни [6, с. 257].

Дисципліна «Медіа арт» сприяє формуванню у студентів здатності працювати в умовах швидко змінюваного технологічного ландшафту, освоюючи основи медіа-мистецтва та створення якісних цифрових матеріалів. Вона також формує здатність інтегрувати інноваційні ідеї у

створення медіа-продуктів, що відповідають вимогам сучасних цифрових платформ і соціальних мереж [7, с. 265].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасних дослідженнях, присвячених медіа-арту, значна увага приділяється інтеграції новітніх технологій у навчальний процес. Це забезпечує адаптацію студентів до реальних умов роботи у сфері цифрового мистецтва та соціальних мереж. Науковці наголошують на важливості аналізу впливу медіа на візуальне сприйняття та естетичні уподобання аудиторії.

О. Ліщинська у своїй праці розглядає медіа-арт як різновид сучасного українського візуального мистецтва, аналізуючи його філософсько-естетичні ідеї та прояви. Авторка використовує культурологічний, історико-культурологічний і структурно-функціональний методи, що дозволяє дослідити генезу, еволюцію та головні різновиди медіа-арту. О. Ліщинська підкреслює, що медіа-арт є актуальним видом візуальної культури, який відповідає викликам постмодерну, демонструючи такі риси, як мультимедійність, інтертекстуальність та гетерогенність [6, с. 256].

Дослідження проблем сучасної культури ведеться в різних напрямках. Зокрема, філософський та естетичний аналіз візуальної культури постмодернізму проводили В. Діанова, Н. Маньковська; проблеми візуальної культури та мистецтва висвітлюють у своїх працях З. Алфьорова, Н. Мірзоеф, В. Сидоренко, П. Штомпка. Окремі аспекти медіа-арту розглядають Г. Вишеславський, А. Денікін, Я. Пруденко Е. Сандерс.

Польський соціолог П. Штомпка, аналізуючи еволюцію культури, виділяє візуальну епоху, яка характеризується домінуванням образів, створених технонауковими інноваціями. З розвитком технологій, починаючи з фотографії та телебачення і до Інтернету, зростають

можливості створення та розповсюдження візуальних образів, що підсилює потребу їх сприйняття, осмислення та аналізу [4, с. 243].

В. Олійник у своїй статті «Моушн-дизайн у контексті українського сучасного медіа-арту: зміст і перспективи» зазначає, що технологічні інновації в медіа-мистецтві випереджають теоретичні дослідження, що створює прогалини в науковому осмисленні практичних досягнень. Автор підкреслює, що сучасне медіа-мистецтво, зокрема такі його напрями, як відеоінсталяції, віджеїнг і динамічні відеоряди, активно інтегрується в масову культуру [7, с. 261]. Віджеїнг як один із видів медіа-мистецтва передбачає створення відеоряду в реальному часі з використанням спеціального технічного оснащення, програмного забезпечення та заздалегідь підготовлених матеріалів.

Важливо відзначити, що медіа-мистецтво розглядається як новаторський напрям сучасного візуального мистецтва, який використовує інформаційні та комунікаційні технології для створення і демонстрації художніх творів. Постійний розвиток технологій сприяє вдосконаленню видів медіа-арту, створюючи нові можливості для творчої діяльності. Проте, як наголошує В. Олійник, у цій сфері відчувається брак теоретичних досліджень, що обмежує наукове розуміння нових форм візуальної культури [7, с. 265].

Інтеграція медіа-мистецтва в навчальний процес дизайнерів є необхідною умовою для формування професійних компетенцій, орієнтованих на сучасні потреби цифрового мистецтва та соціальних мереж. Наукові дослідження, які поєднують аналіз практичних інновацій та розвиток теоретичної бази, є основою для успішної реалізації цієї мети.

Метою статті є дослідити та обґрунтувати особливості підготовки дизайнерів у рамках дисципліни «Медіа арт» для успішної роботи у сфері цифрового мистецтва та соціальних мереж. Це передбачає аналіз сучасних методів і підходів навчання, які сприяють розвитку професійних компетентностей, необхідних для створення медіа-продуктів високої якості, що відповідають вимогам цифрового середовища та актуальним трендам у медіа та соціальних мережах.

Аналізуються ключові особливості навчального процесу, методологічні підходи, технічні аспекти роботи з програмним забезпеченням, а також роль постмодерністських ідей у формуванні концептуальної основи медіа-арту [9, с. 89]. У результаті аналізу визначається, як дисципліна «Медіа Арт» допомагає студентам інтегрувати сучасні технології у творчу практику, розвивати інноваційні підходи до візуального мистецтва та відповідати високим професійним стандартам у сфері дизайну.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво нових медіа, або медіа-арт, є специфічним видом мистецтва, твори якого створюються за допомогою сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, таких як відео, комп'ютерні та мультимедійні технології, а також інтернет. Воно відрізняється від традиційних форм мистецтва, таких як живопис чи скульптура, тим, що для вираження художніх ідей використовуються новітні технології. Термін «медіа-арт» вказує на те, що сучасне мистецтво все більше взаємодіє з новими технологіями, створюючи нові можливості для взаємодії з аудиторією [1, с.156].

Медіа-арт охоплює різноманітні форми, від відео-арту до інтерактивних інсталяцій, у яких застосовуються медіа-технології для створення нових художніх виразів і способів взаємодії з глядачем [3, с.18]. У контексті навчання

дизайнерів у дисципліні «Медіа арт» важливими є методи інтерактивного навчання та проектної діяльності. Студенти розвивають навички створення цифрового контенту, обробки мультимедійних матеріалів і взаємодії з різними медіа-платформами, що дозволяє їм ефективно створювати контент, орієнтуючись на специфіку кожної платформи та її аудиторію [7, с. 261].

Мистецтво нових медіа складається з трьох основних елементів: системи мистецтв, що об'єднує різноманітні художні форми, які використовують медіа-технології; наукових і промислових досліджень, які сприяють розвитку нових технологій для художньої практики; а також політико-культурного медіа-активізму, що сприяє використанню медіа для соціальних і політичних змін [6, с. 256].

Історія медіа-арту налічує понад століття і починається з експериментів із застосуванням аудіо- та візуальних технологій у мистецтві. Ключові етапи включають інновації XIX ст., такі як розвиток фотографії, кіно, радіо та телебачення, а також впровадження новітніх комп'ютерних і інтернет-технологій наприкінці XX ст. [2, с. 243].

Медіа-арт отримав широку популярність у 1960-і рр., коли розвиток комп'ютерних технологій і телебачення вплинув на розвиток нових художніх форм. З того часу цей напрям став важливою частиною сучасного мистецтва, інтегруючи численні новітні технології та створюючи нові можливості для художників взаємодіяти з публікою [5, с.10].

У XXI ст. медіа-арт розвивається завдяки швидкому розвитку програмного забезпечення з відкритим кодом, а також популяризації соціальних мереж і цифрових платформ, таких як «YouTube», «Instagram» і «TikTok». Ці інструменти дають художникам можливість реалізувати

свої ідеї і безпосередньо взаємодіяти з аудиторією, отримуючи зворотний зв'язок у реальному часі [4]. Зі зростанням популярності соціальних мереж та цифрового контенту в нашому суспільстві виникла нагальна потреба в підготовці дизайнерів, які володіють навичками роботи з мультимедійними матеріалами, відео, анімацією та іншими цифровими технологіями [8]. Цей тренд спричиняє необхідність розробки нових підходів до навчального процесу в рамках дисципліни «Медіа арт». «Медіа-мистецтво» охоплює форми мистецтва, що виробляються, модифікуються та передаються за допомогою нових медіа/цифрових технологій і є важливим елементом у сучасному художньому середовищі [9].

У медіа-мистецтві значну роль відіграють ідеї ХХ ст., зокрема такі, як твір ыз відкритою формою, творчість глядача, колективна творчість, переміщення акценту з результату творчості на процес, інтерактивна взаємодія глядача з твором, використання інтерактивності та віртуальності як виразних засобів об'єднання життя і мистецтва, а також демократизація художніх форм [6, с. 256].

Створення медіа-твору вимагає врахування не лише медіа-технології, а й художнього образу, задуму, ідеї та наявності широкого комунікативного поля [7, с. 261]. Популярність таких напрямків, як відео-арт, відеоінсталяція, віджеїнг (VJing), 3D mapping, генероване та інтерактивне мистецтво, має велике значення. Ці технології дозволяють створювати нові, захоплюючі форми мистецтва, що потребують від дизайнерів специфічних знань і навичок [4, с. 243]. Тому сучасна підготовка дизайнерів у рамках дисципліни «Медіа арт» повинна зосереджуватись на вивченні технологій і форм, що активно використовуються в цифровому мистецтві та соціальних мережах [6, с. 259].

У світлі цих тенденцій зростає потреба в навчанні спеціалістів, здатних не лише працювати в традиційних графічних і відео формах, але й ефективно застосовувати новітні цифрові медіа та соціальні платформи для створення актуальних мистецьких проєктів [8, с. 261]. У сучасному світі цифрові технології та соціальні мережі значно змінюють підходи до створення та споживання мистецького контенту [5, с. 18]. Поява нових форм медіа, таких як відео, анімація, інтерактивні інсталяції та інші цифрові технології, створює потребу в підготовці дизайнерів, здатних ефективно працювати в цих сферах [7, с. 261]. У зв'язку з цими змінами важливо забезпечити високий рівень підготовки фахівців у рамках дисципліни «Медіа арт», що орієнтована на створення та обробку відеоконтенту, як основного інструменту у цифровому мистецтві та соціальних мережах [6, с. 256].

Одним із важливих аспектів підготовки дизайнерів є навчання основам відео, створенню сценаріїв та розкадровок, а також освоєнню процесу зйомки та монтажу відео. Відео стало невід'ємною частиною сучасної комунікації, а також важливим інструментом для художників, дизайнерів і медіа-продюсерів [3, с. 18]. У зв'язку з цим, кожен етап створення відеоконтенту має бути глибоко продуманим, щоб забезпечити високу якість продукту і відповідати вимогам сучасних платформ та інтернет-ресурсів [5, с. 18].

Знайомство з основами відео та його використанням у медіа мистецтві є першочерговим завданням для дизайнерів. У процесі навчання студенти вивчають концепцію відео, його стилі, жанри та функції, а також розробляють сценарії для створення відеоконтенту, який буде відповідати вимогам ринку та інтересам цільової аудиторії [4, с. 243]. Окрім цього, вивчаються типи відеоконтенту – від коротких рекламних роликів до

складніших відеоінсталяцій та анімаційних проєктів, що використовуються у цифровому мистецтві [3, с. 21].

Другим важливим кроком є вивчення принципів підготовки відеопроєкту, зокрема, створення розкадровки, що допомагає спланувати кожен кадр відео [6, с. 256]. Режисура є одним із ключових аспектів у створенні відео, адже від здатності режисера організувати роботу команди залежить кінцевий результат [7, с. 261]. У цій частині навчання важливо навчити студентів вмінню керувати процесом і визначати художній напрямок проєкту, що, зокрема, включає планування сцен та взаємодію з технічними працівниками [5, с. 18].

Наступний етап – це технічна частина, яка включає освоєння основ зйомки відеоматеріалів [8, с. 243]. Важливо, щоб студенти розуміли, як правильно вибрати обладнання, налаштувати камеру для зйомки, а також враховували особливості освітлення та композиції кадру [9, с. 156]. Опанування цих навичок дозволяє студентам створювати якісні відео, які можна буде обробляти та монтувати для подальшого використання [6, с. 259].

Після зйомки відеоматеріалу важливим етапом є монтаж [10, с. 18]. Студенти повинні засвоїти принципи монтажу відео, вивчаючи, як правильно обирати кадри та об'єднувати їх у логічну послідовність, що створює чітку історію та гармонію [11, с. 25]. Окрім цього, важливим є навчання роботі з програмним забезпеченням для монтажу, таким як «Adobe Premiere Pro» або «Final Cut Pro», «DaVinci Resolve», «Blender», «CapCut», «Shotcut», «After Effects», «Krita», «OpenToonz», «Adobe Animate» [5, с. 21]. Також значення має композиція кадру, яка визначає, як розміщуються об'єкти та персонажі в кадрі для досягнення естетичної та емоційної виразності [7, с. 269].

Процес підготовки дизайнерів у рамках дисципліни «Медіа арт» охоплює всі етапи створення відеоконтенту –

від розробки ідеї та сценарію до технічної зйомки та монтажу [6, с. 162]. Ці навички є необхідними для успішної роботи в галузі цифрового мистецтва та соціальних мереж, де відео є важливим інструментом для вираження творчості та комунікації з аудиторією [8, с. 243].

Висновки. Дисципліна «Медіа арт» є ключовим елементом у підготовці сучасних дизайнерів для успішної роботи в галузі цифрового мистецтва та соціальних мереж. Завдяки поєднанню теоретичних знань і практичних навичок у роботі з відео, анімацією та іншими мультимедійними матеріалами студенти отримують важливі навички для реалізації творчих проєктів у цифровому середовищі. Вивчення новітніх технологій, таких як інтерактивне мистецтво, відео-арт та 3D mapping, дає можливість майбутнім дизайнерам адаптуватися до швидко змінюваного ринку, сприяє розвитку їх креативності та професіоналізму.

Сучасні підходи до навчання в рамках цієї дисципліни дозволяють ефективно інтегрувати художні концепти в цифрові платформи, що є надзвичайно важливим для успішної роботи дизайнерів в умовах постійно змінюваних соціальних мереж. Методологічна база дисципліни, орієнтована на практичне навчання та врахування вимог ринку, дозволяє студентам здобути знання і навички для створення контенту, що відповідає сучасним стандартам цифрового мистецтва та комунікації.

Основні методи навчання, такі як інтерактивне навчання, проєктний підхід та соціально-медійна адаптація, сприяють розвитку як творчих, так і технічних здібностей студентів. Інтерактивне навчання стимулює активну участь студентів у створенні відео- та анімаційних проєктів, даючи їм можливість опановувати нові техніки та програмне забезпечення. Проєктний підхід допомагає студентам набути досвіду роботи в реальних умовах, орієнтуючи їх на

виконання завдань, наближених до професійної діяльності. Соціально-медійна адаптація включає вивчення актуальних трендів, допомагаючи студентам працювати з контентом для цифрових аудиторій.

Медіа-арт як дисципліна відкриває широкі можливості для самовираження через різноманітні форми, від комп'ютерної графіки до інтерактивних інсталяцій. Його філософські та естетичні концепції постмодернізму сприяють розвитку нових підходів у цифровому мистецтві, дозволяючи створювати роботи, які відповідають вимогам сучасного світу. Ці можливості значно збагачують художній процес та створюють нові перспективи для дизайнерів і художників.

Основною метою курсу є підготовка студентів до створення високоякісних медіа-продуктів, що відповідають професійним стандартам. Завдяки дисципліні «Медіа арт» студенти здобувають необхідні компетенції для успішної кар'єри у сфері цифрового мистецтва та соціальних мереж, а також інтегрують сучасні медіа-технології та креативні підходи у свою роботу. Дисципліна «Медіа арт» є надзвичайно актуальним і важливим компонентом підготовки дизайнерів, який відповідає вимогам цифрової епохи та забезпечує успішну адаптацію студентів до швидко змінюваного світу медіа, цифрових платформ і соціальних мереж.

Список використаної літератури:

1. Алфьорова З. Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності. Культура України. 2014. Вип. (47). Сс. 156-162.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ: «Основи», 2004. 64 с.
3. Голуб О. Палітра комп'ютерного мистецтва. Образотворче мистецтво. 2016. Вип. (3). Сс. 18-21.

4. Зубавіна І. Нові екранні технології: Специфіка комунікативної дії. Візуалізація світу як стратегія «нуль-дистанції». Сучасне мистецтво. 2004. Вип. (1). Сс. 243-246.
5. Кук С. Коротка історія роботи з мистецтвом нових медіа. Берлін: Зелена скриня, 2010. 232 с.
6. Ліщинська О. Медіа-арт в українському візуальному мистецтві: філософсько-естетичні ідеї та вияви. Гілея. 2013. Вип. 78. Сс. 256-259.
7. Олійник В. Моушн-дизайн у контексті українського сучасного медіа-арту: зміст і перспективи. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2022. Вип. 5(2). Сс. 261-269.
8. Соловйов О. Турбулентні шлюзи: 3б. ст. Київ: Інтертехнологія, 2006. 191 с.
9. Cauquelin A. Petit traite d'art contemporain. Paris: Éditions du Seuil, 1996. 198 p.
10. Deleuze G., Parnet C. Actuel et le virtuel. Paris: Flammarion, 1996. 491 p.
11. Electronic Culture: Technology and Visual Representation. New York: Aperture, 1996. 472 p.

Serhii V. BRYLOV,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359

Valentyna S. KUZMICHOVA,

State University of Trade and Economics,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: v.kuzmichova@knute.edu.ua,
ORCID: 0009-0001-3496-6503

Volodymyr V. KOLESNYKOV,

National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: volodymyr.kolesnykov@naoma.edu.ua,
ORCID: 0009-0003-6720-979X

FEATURES OF DESIGNER TRAINING WITHIN THE MEDIA ART EDUCATIONAL DISCIPLINE: GUARANTEES OF SUCCESSFUL WORK IN DIGITAL ART AND SOCIAL NETWORKS

Abstract. The article examines the features of preparing future designers within the framework of the “Media Art” discipline, aimed at developing professional competencies for successful activities in the field of digital art and social networks. The focus is placed on key aspects of the educational process that contribute to the formation of practical skills for working with media content, including modern approaches, tools, and teaching methods. The main digital technologies used in contemporary media art, such as video art, 3D mapping, interactive art, animation creation, and generative art, are

analyzed. The article emphasizes the importance of integrating these innovations into the training process, ensuring that specialists' competencies meet the current demands of digital art. Particular attention is paid to the role of the "Media Art" discipline in developing skills for working with multimedia materials, including the creation of creative projects for social networks, which serve as an essential communication channel in the modern world. It is demonstrated how the formation of interdisciplinary competencies, combining artistic expression and technological knowledge, helps prepare designers to effectively solve tasks in the digital environment. The study highlights the importance of implementing interactive teaching methods, such as project-based activities, participation in hackathons, workshops, and the creation of portfolios with real-world projects. This approach allows students to gain experience that closely mirrors the real working conditions in the field of media art and digital design. Thus, the "Media Art" discipline plays a vital role in preparing specialists capable of creating unique content that meets the current demands of digital art, ensuring their competitiveness in the labor market.

Key words: media art, digital art, designer training, social networks, professional competencies

Reference:

1. Alfiorova, Z. (2014). Ekranna forma novitnoyi doby v konteksti multymediynosti [Screen form of the new era in the context of multimedia]. *Kultura Ukrayiny*. (47), 156-162 [in Ukrainian].
2. Baudrillard, J. (2004). *Simulacres et Simulation* [Simulacra and simulation]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
3. Holub, O. (2016). *Palitra kompyuternoho mystetstva* [Palette of computer art]. *Obrazotvorche mystetstvo*. (3), 18-21 [in Ukrainian].
4. Zubavina, I. (2004). *Novi ekranni tekhnolohiyi:*

Spetsyfika komunikatyvnoyi diyi. Vizualizatsiya svitu yak stratehiya “nul-dystantsiyi” [New screen technologies: Specifics of communicative action. Visualization of the world as a strategy of “zero distance”]. Suchasne mystetstvo. (1), 243-246. [in Ukrainian].

5. Cook, S. (2010). Korotka istoriya roboty z mystetstvom novykh media [A short history of working with new media art]. Berlin: Zelena skrynya [in Ukrainian].

6. Lishchynska, O. (2013). Media-art v ukrayinskomu vizualnomu mystetstvi: Filosofovsko-estetychni ideyi ta vyavy [Media art in Ukrainian visual art: Philosophical and aesthetic ideas and manifestations]. Hileya. (78), 256-259 [in Ukrainian].

7. Oliinyk, V. (2022). Moushn-dyzain u konteksti ukrayinskoho suchasnoho media-artu: Zmist i perspektyvy [Motion design in the context of Ukrainian contemporary media art: Content and prospects]. Demiurg: Ideyi, tekhnolohiyi, perspektyvy dyzainu. 5(2), 261-269 [in Ukrainian].

8. Solovyov, O. (2006). Turbulentni shlyuzy: Zb.st. [Turbulent gates: Collection of articles]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

9. Cauquelin, A. (1996). Petit traite d’art contemporain. Paris: Éditions du Seuil [in French].

10. Deleuze, G., Parnet, C. (1996). Actuel et le virtuel. Paris: Flammarion [in French].

11. Electronic Culture: Technology and Visual Representation (1996). New York: Aperture [in English].

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.229-248>

УДК 7.06;7.091

Олександр Вікторович ЯКОВЛЕВ,

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

Світлана Юріївна ШМАН,

кандидат культурології,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва,
Київ, Україна,
e-mail: cv_mku1234@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-6658-1288

**ДІАЛОГ НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИХ ПОКОЛІНЬ ЯК
ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО КАПІТАЛУ
УКРАЇНИ**

Анотація. У статті розглянуто реалізацію науково-мистецького діалогу між поколіннями в Україні як засобу формування культурного капіталу. Розкриваються теоретико-методологічні засади дослідження діалогу в контексті сучасної наукової парадигми цілісного та системного знання з обґрунтуванням його ролі як інтегральної частини соціальних і культурних процесів. Аналізується поняття діалогу як дієвого інструменту формування культурного капіталу, виявляються механізми його впливу на передачу знань, цінностей та досвіду

учасниками комунікації. Досліджується процес накопичення культурного капіталу через діалог поколінь, розкриваються способи осмислення та адаптації досвіду старших поколінь молодшими для забезпечення сталого розвитку суспільства. Висвітлюється темпоральні та просторові аспекти діалогу як ключового механізму трансляції культурного капіталу при з'ясуванні їх впливу на міжгенераційну комунікацію та культурний обмін. Характеризується діалог науково-мистецьких поколінь як засіб акумуляції різних складових культурного капіталу, включаючи когнітивні структури, традиції, навички, мистецькі досягнення та соціальні практики. Визначається роль діалогу у стимулюванні критичної рефлексії культурних цінностей молодшими поколіннями, розкривши його потенціал у забезпеченні адаптивності культури та ініціюванні інноваційних процесів для збагачення культурного капіталу. Обґрунтовується значення діалогу як імпульсу для креативності новітніх культурних форм на основі досвіду попередніх поколінь, підкреслюється його внесок в інноваційний розвиток культури та збагачення культурного капіталу нації у часовій перспективі.

Ключові слова: діалог, науково-мистецькі покоління, культурний капітал.

Вступ. У сучасних гуманітарних науках спостерігається зростаючий інтерес до питань діалогу поколінь, що зумовлено поглибленням фрагментації суспільства, викликані стрімкими технологічними, соціальними та інформаційними трансформаціями. Зазначені процеси призводять до формування розбіжних ціннісних орієнтацій та комунікаційних стилів спілкування представників різних вікових груп. У цьому аспекті особливої значущості набуває загроза міжгенераційних розривів, що виникають через недостатність або

неефективність діалогу. Відсутність порозуміння може провокувати конфлікти та призводити до втрати соціальної цілісності. Критично важливим у цьому контексті є дослідження ролі діалогу як ключового механізму передачі культурного капіталу. Знання, цінності, традиції та досвід, накопичені попередніми поколіннями, становлять важливий ресурс для розвитку суспільства. Втрата цього зв'язку через відсутність діалогу несе загрозу збіднення культурного надбання та втрати цінних знань і вмій.

З огляду на викладене, наукове дослідження форм діалогу як інструменту формування культурного капіталу в сучасних умовах є своєчасним та має визначальну методологічну значущість для забезпечення соціальної когезії та сталого розвитку суспільства.

Постановка проблеми. В умовах динамічних суспільних трансформацій та міжгенераційних диференціацій актуалізується проблема оптимізації комунікативної взаємодії між різними поколіннями. Недостатнє розуміння специфіки світоглядних конструктів, ціннісних пріоритетів і комунікативних практик різних вікових груп може спричиняти явище відчуження, інтерференцію в процесах комунікації та ускладнювати трансляцію культурного досвіду. Таким чином, проблема дослідження полягає у теоретико-методологічному обґрунтуванні ефективних форм діалогу поколінь як інструменту формування та збереження культурного капіталу в контексті сучасного суспільства. Недостатня концептуалізація теоретичних та практичних аспектів зазначеної взаємодії детермінує необхідність поглибленого наукового аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній науці багатовимірність діалогу висвітлені в дослідженнях М. Шелера [9], що поєднує елементи діалектики, логіки, аксіології, психології;

Х.-Г. Гадамера [9], що базуються на принципах герменевтики та визначають культурологічні інтерпретації діалогічного мислення; М. Гайдеггера [9] – з точки зору екзистенціалізму; Е. Кассіра – висвітлюють історію розвитку культур. Ці наукові праці відрізняються різним ступенем розробленості, але в сукупності забезпечують необхідну можливість розгляду проблем теорії діалогу в сучасній науці.

Варто підкреслити, що дослідження українських науковців, які безпосередньо зосереджуються на розкритті потенціалу діалогу в контексті розвиваючого навчання, є відносно нечисленними. У науковому дискурсі щодо означеної проблематики особливої уваги заслуговує колективна монографія «Діалог мистецько-педагогічних поколінь України середини ХХ – першої чверті ХХІ століть» [2]. Зазначена праця, в якій О. Комісаров, О. Маркова та В. Шульгіна застосовують методологію діалогу, акцентує на його практичній значущості в контексті інтеракції між науковими та мистецькими генераціями. Аналіз дослідників зосереджено на постатях, що репрезентують вагомий внесок у розвиток музикознавчої, культурологічної та мистецтвознавчої думки в Україні. Водночас, залишаються поза межами розгляду питання цільової спрямованості та результативності окреслених діалогів. У цьому контексті набуває особливої актуальності наукове дослідження впливу діалогічних практик на процеси формування та трансляції культурного капіталу.

У контексті теоретичних засад дослідження культурного капіталу вагоме значення мають праці П. Бурдьє та його інтелектуальних попередників, зокрема Г. Беккера [1], Л. Вітгенштейна [9], К. Леві-Стросса [9], М. Мерло-Понті [9] та інших. В Україні також спостерігається активізація наукового інтересу до

проблематики ефективного формування, розвитку та раціонального використання культурного капіталу, що відображено у працях вітчизняних дослідників, серед яких Л. Діденко [5] та В. Кондрашова-Діденко [5], М. Колотило [4], О. Назаренко та П. Назаренко [6], О. П'ятницька [7] та інші.

Зважаючи на актуальність налагодження міжкультурної комунікації та консолідації учасників культурного процесу в умовах сучасності, особливої значущості набуває дослідження діалогу як засобу встановлення взаєморозуміння та зближення. Вивчення потенціалу діалогу, його культурних і соціальних функцій, сприяє розробці новітніх підходів до формування культурного капіталу.

Метою даної статті є дослідження діалогу як інструменту формування культурного капіталу шляхом виявлення його методичних можливостей як апробованого часом способу розвитку когнітивних процесів, що сприяє прийняттю оптимальних рішень у складних ситуаціях.

Виклад основного матеріалу. Звернення до діалогу як об'єкта наукового аналізу та спроби його концептуалізації мають глибоке коріння в античній філософській парадигмі. В античний період діалог постає як специфічна форма організації дискурсу, що ґрунтується на принципах евристичного пошуку істини та когнітивної генерації знання; у середньовічній схоластичній традиції він трансформується у питально-відповідну структуру, експлікуючи догматичну релігійну проблематику. Епоха Ренесансу характеризується реінтерпретацією діалогу як комунікації між людиною та божественним, артикулюючи антропоцентричні, політико-правові й етичні дилеми, а також репрезентуючи наукові адвенти та епістемологічні зрушення. У період Нового часу спостерігається акцентуація дидактичних функцій діалогу та зростання

інтересу до креативної індивідуальності, що знаходить рефлексію в літературних текстах (наприклад, у творчості К. Віланда). У XIX-XX ст. діалог розглядається в онтологічному контексті, розкриваючи особливий модус людського буття як екзистенційної діалогічної зустрічі суб'єкта та іншого («Я» і «Ти», «Я» і «Інший»), а також як інтеркультурний діалог, що аналізується в контекстуальному співвідношенні та з урахуванням персонального виміру («я» – «слово», «я» – «текст» як когнітивно-комунікативна подія). Крім того, діалог постає як автономний літературний жанр та як засіб інтерактивної комунікації між індивідами. У XXI ст. діалог еволюціонує до розуміння як складної соціальної інтеракції, що передбачає оригінальність авторських інтенцій та їхню герменевтичну інтерпретацію.

Людська цивілізація з моменту її генези функціонує в межах діалогічних відносин. Діалог постає як найбільш експліцитна форма комунікації та як інтегративний результат комунікативної взаємодії. Діалог відкриває індивіду шлях до верифікації істини, забезпечує його суб'єктність, надаючи йому право голосу та легітимізуючи його. Вільний вибір, артикульований відповідно до особливостей когнітивної сфери індивіда та інтересів соціуму (етносу, нації, держави), через діалогічні структури сприяє соціальній аперцепції, формуючи толерантність та повагу до плюралізму критеріїв вибору інших.

Комунікація в межах суб'єкт-об'єктних відносин може бути кваліфікована як інтеракція, що характеризується як універсальна форма кореляції феноменів, яка реалізується в їхній взаємній трансформації. Окремі дослідники ідентифікують партнерську інтеракцію – діалог, як комунікативний процес, позбавлений імперативності та заснований на паритетній взаємодії двох і більше осіб. У контексті семантичного аналізу діалогу

можна виокремити два домінантні напрями. З одного боку, діалог інтерпретується як форма або спосіб артикуляції інформації, обміну когнітивним контентом. Представники іншого напрямку акцентують на формуванні певного типу особистості та розвитку сфери інтерперсональних і міжсуб'єктних відносин. В. Шульгіна артикулює тезу про можливість діалогу між індивідами, які перебувають на ідентичному рівні цивілізаційного розвитку та об'єднані, *inter alia*, певною аксіологічною системою.

Діалог є своєрідним дзеркалом людських інтеракцій (А. Шопенгауер), репрезентуючи розгалужену типологічну палітру, що включає діалог-інтригу, блокуючий діалог, діалог поблажливості, фамільярний, інтимний та інші його різновиди.

Л. Озадовська слушно зауважує, що діалог як система пов'язаних між собою суперечливих думок є глибокою взаємодією, яка покладена в основу розуміння гуманітарних наук. Дослідниця, пояснюючи особисту сторону діалогу, наголошує, що для змістового діалогу потрібно готувати його учасників. Насамперед, потрібно, щоб вони хотіли спілкуватися. Спілкування між різними поколіннями означає взаємну терпимість, здатність розуміти іншого (не вважати його чужим), повагу до його цінностей та поглядів. По-друге, діалог – це обмін почуттями та думками, тому учасники повинні вміти спілкуватися та слухати [9, с. 107]. Отже, діалог будується на моральних правилах і вмінні спілкуватися.

Час і простір є важливими аспектами для розуміння діалогу. Сучасний світ, де наукові та мистецькі традиції поширюються в часі й просторі, вимагає нових підходів до спілкування. Технології діалогу повинні враховувати різницю в часі (наприклад, різні етапи розвитку науки та культури) та в просторі (різні культури, які можуть мати різні способи спілкування).

Розуміння часових аспектів означає, що спілкування між поколіннями має бути з повагою до історії та розвитку наукових і мистецьких ідей. Технології діалогу допомагають у цьому, організовуючи обговорення, орієнтуючись у часі та забезпечуючи передачу знань між поколіннями.

Врахування просторового аспекту діалогу означає, що люди з різних регіонів і культур повинні мати можливість обмінюватися ідеями, навіть якщо вони суттєво відрізняються. Сучасні технології (наприклад, онлайн-платформи) дозволяють це робити, незалежно від місця перебування. Це створює можливості для культурної та наукової співпраці в сучасному світі.

Отже, дослідження діалогу як складного феномену, що охоплює історичні, філософські, комунікативні та психологічні аспекти, органічно вписується в сучасну наукову парадигму цілісного та системного знання. Якщо в межах класичної науки розуміння цілого часто виводилося з аналізу його складових частин, то постнекласичний підхід наголошує на взаємозумовленості цілого та його елементів, де властивості окремих компонентів розкриваються через розуміння динаміки системи в цілому. Саме така холістична перспектива дозволяє дослідити діалог не лише як окремий комунікативний акт, а як інтегральну частину ширших соціальних і культурних процесів, де узгодженість і нерозривність зв'язків між учасниками та контекстами відіграють вирішальну роль. У цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження того, як діалогічні практики впливають на формування та трансляцію культурного капіталу, адже саме через взаємодію та обмін знаннями, цінностями й досвідом відбувається акумуляція та відтворення культурного надбання суспільства.

Концепт культурного капіталу на сучасному етапі розвитку наукового знання міцно інтегрований у систему

філософських, гуманітарних, соціокультурних та інших галузей. Його інкорпорація в науковий та філософсько-соціокультурний дискурс засвідчила становлення нової парадигми в розумінні природи людини та суспільства, ролі культури й науки. Соціологічна акцентуація культурного капіталу отримала значний науковий розвиток як у працях П. Бурдьє [2, с. 107], так і в дослідженнях інших авторів, які відзначили значний евристичний потенціал застосовуваного концепту та пов'язаних із ним феноменів не лише в соціологічному, але й у ширшому контексті соціально-гуманітарних і культурологічних дисциплін.

Зокрема, Л. Гаррісон окреслив витоки культурологічного підходу до цього поняття, показуючи, на відміну від П. Бурдьє, що дана форма капіталу може, окрім універсальних проявів (інкорпорована, об'єктивована, інституціоналізована форми культурного капіталу), мати й специфічні прояви, пов'язані з тим, що одне й те саме знання, предмет мистецтва, наукові чи освітні регалії, залежно від культури, по-різному оцінюються залежно від тієї чи іншої регіональної, індивідуальної тощо культурної особливості. Л. Гаррісон наполягає, що культура діалогу має значення у всьому. Тому культурний капітал розуміється ним як ключовий фактор у відношенні людського та соціального капіталів, без якого зрозуміти різні аспекти, що впливають на їхній розвиток, неможливо [12].

Досить сильною є позиція наукової спільноти щодо концептуалізації культурного капіталу через категорії освіти, інтелекту та знань. О. Попик характеризує культурний капітал як багатство у формі знання або ідей, яке підтримує статус носіїв цього знання. Залежно від носія елементів культурного капіталу, науковець виділяє культурний статус індивіда та культурний статус держави загалом. Розвиваючи ідеї П. Бурдьє про те, що культурний

капітал впливає на професійне просування після закінчення вищої школи, а також на академічну успішність, можна припустити, що діалогічність може бути розглянута як форма накопичення культурного капіталу [8, сс. 7-8].

Українські дослідники Олександр та Павло Назаркіни трактують культурний капітал як здобуте у практичній діяльності надбання у вигляді освіченості, інтелектуальних, морально-ціннісних і соціальних характеристик, що втілюються у професійній компетентності людини і можуть забезпечити їй додаткові доходи та привілеї. Культурний капітал, за їхнім визначенням, легітимізує професійні статуси, ролі та владу, підтримуючи встановлений суспільний порядок. Одним з основних каналів відтворення культурного капіталу є система освіти, де відбувається засвоєння культурного капіталу і отримання академічних кваліфікацій.

Таким чином, накопичення культурного капіталу можна уявити як процес передачі знань та досвіду. Старші покоління накопичують багатий досвід, що включає не тільки знання в конкретних сферах (мистецтво, наука, ремесло), а й життєві уроки, етичні та моральні принципи. Завдяки діалогу з молодшими поколіннями, цей досвід може бути осмислений і адаптований до сучасних умов, що дозволяє створити міцний фундамент для розвитку суспільства.

Обґрунтування необхідності діалогу як інструменту акумуляції культурного капіталу в темпоральному та просторовому вимірах може бути проаналізовано на основі емпіричних даних із різних ракурсів. Однією з таких перспектив є проблема міжгенераційного діалогу, що детально розкривається в колективній монографії «Діалог мистецько-педагогічних поколінь України середини ХХ – першої чверті ХХІ століть» [2]. Зазначена праця є результатом колаборації науковців і митців, зокрема

колективу кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора Маріанни Копиці. Автори досліджують, яким чином міжпоколіннєва комунікація в означеній сфері стала вагомим чинником еволюції як мистецтва, так і педагогічної практики.

З точки зору взаємодії науково-мистецьких поколінь увага зосереджена на постатях, які мали значний вплив на розвиток музичної, культурологічної та мистецтвознавчої думки в Україні. Досліджуючи фігури Богдана Буяка, Володимира Виткалова, Олександра Олейника, Олега та Максима Тимошенків, Василя Чернеця, автори-науковці Л. Ванюга, Т. Булах (Каблова), О. Комісаров, О. Маркова, Я. Петровський, І. Сиваш, Ю. Фігурний та О. Яковлев виділяють ключові моменти їх творчого та наукового шляху, а також аналізують започатковані ними нові підходи до наукових досліджень і освітніх практик у сфері мистецтва та культури.

Залучення наукових напрацювань відомих педагогів і дослідників, таких як Олександра Олейника та Богдана Буяка, дозволяє глибше розкрити еволюцію освітніх підходів у науці та мистецтві, зокрема в контексті постпоставангардної, передвоєнної та воєнної епох. Це дозволяє простежити, як змінювались освітні тенденції та які нові виклики постали перед педагогами та студентами в різні історичні періоди.

Розділ «Розвиток української культурологічної та мистецтвознавчої думки в регіональних вимірах» присвячений провідним фахівцям, науковцям у галузі мистецтва різних регіонів України. Серед них – високопрофесійні музиканти, педагоги та науковці, зокрема з Києва (Ганна Росенко та Світлана Шман), Одеси (Олександр Козаренко, Дар'я Андросова та Олена Маркова), Тернополя (Людмила Ванюга та Олена

Спольська), Рівного (Сергій Виткалов), Закарпаття (Леся Микуланинець). Це покоління науковців не лише вносить свіжі ідеї та підходи у своїй галузі, а й активно розвиває регіональні наукові та освітні традиції. Представники різних областей об'єднують науковий потенціал своїх регіонів, створюючи єдину національну картину розвитку української культури, мистецтва та освіти, зберігаючи при цьому унікальні регіональні особливості, що збагачують загальну культуру країни. Спираючись на багаторічний досвід та праці Олександра Козаренка та Олени Маркової підкреслюється не лише їх внесок у мистецтво, але й розкривається, як через ці особистості реалізовувався діалог між різними поколіннями науковців і митців на регіональному рівні. Їхні підходи до практики та теоретичних розробок не лише відображають загальноукраїнські тенденції, але й глибоко коріняться в специфіці місцевих культурних контекстів, що свідчить про важливість регіональних особливостей у формуванні української культурологічної та мистецтвознавчої думки. Це дозволяє виокремити значення регіоналізму як важливого чинника розвитку національної науки і культури, адже кожен регіон має свої унікальні традиції, історичні умови та соціокультурні процеси, які суттєво впливають на еволюцію мистецтва та науки. Такий контекст підкреслює важливість наставництва і передачі знань, що є невід'ємною частиною розвитку цих галузей. Наприклад, розділ про розвиток наукових ідей Валерії Шульгіної в дослідженнях її учнів дає уявлення про те, як її наукові переконання та досвід були адаптовані й розвинуті наступними поколіннями.

Мистецтво в Україні не лише зберігає, але й трансформує культурні традиції, особливо в умовах сучасних змін. Музичний рух [2, с. 134] та театральні рефлексії [2, с. 140], показують, як культурна і наукова

спадщина розвивалася в різних регіонах, адаптуючись до нових умов та трендів.

Важливою темою є інституціоналізація мистецьких і наукових досягнень. Так, у розділі «Грані наукової та педагогічної діяльності Валерії Шульгіної» йдеться про ретрансляцію культурних досягнень України на зарубіжну аудиторію, що є важливим прикладом того, як науково-мистецькі досягнення можуть мати глобальний контекст і допомагати формуванню міжнародного іміджу української культури.

Отже, монографія репрезентує вагомий внесок у дослідження діалогу між науково-мистецькими генераціями як фундаментального механізму формування культурного капіталу. Вона фіксує темпоральну еволюцію мистецької освіти та наукової думки в Україні, демонструючи, яким чином міжчасова взаємодія, що сприяє акумуляції культурного капіталу нації через продукування нових наукових напрямів і теоретичних концепцій.

У дослідженні артикулюється роль діалогу як спільних культурних і наукових традицій, що створювали в конкретному темпоропросторовому континуумі. У цьому контексті здійснюється аналіз впливу темпоральних нашарувань та просторових диференціацій на комунікацію між генераціями, підкреслюється евристична значущість усвідомлення культурного контексту, історичного досвіду та соціокомунікативних умов для ефективного діалогу як інструменту трансмісії культурного капіталу.

Отже, аналіз монографії «Діалог мистецько-педагогічних поколінь України середини ХХ – першої чверті ХХІ століть» демонструє, що діалог характеризується такими функціями: комунікативною (обмін думками та артикуляція позицій), інформаційною (генерування нової інформації в процесі взаємодії), когнітивною (спільний предмет обговорення сприяє

взаємному пізнанню суб'єктів діалогу) та емотивною (формування міжособистісних відносин).

Діалог між поколіннями постає як визначальний механізм акумуляції культурного капіталу, що охоплює когнітивні структури, традиції, практичні навички, мистецькі досягнення та соціальні практики, які транслиуються в темпоральному вимірі. Взаємодія забезпечує консервацію та трансмісію культурних традицій, ритуалів, лінгвістичного коду, що є іманентною складовою культурного капіталу, сформованого в певному соціокультурному просторі.

Особлива увага акцентується на ролі діалогу у стимулюванні молодших генерацій до критичної рефлексії культурних цінностей у новітніх часових умовах, забезпечуючи адаптивність культури та ініціюючи інноваційні процеси в сучасному соціокультурному просторі, що сприяє прогресивному збагаченню культурного капіталу.

Опановуючи когнітивний та практичний досвід попередніх поколінь через діалог, молодші генерації отримують імпульс для креації новітніх культурних форм у сучасному темпоропросторовому континуумі, забезпечуючи інноваційний розвиток культури та прогресивне збагачення культурного капіталу нації в темпоральній перспективі.

Висновки. Діалог є складним феноменом, що досліджується в межах сучасної наукової парадигми цілісного та системного знання, де взаємодія між елементами визначається динамікою цілого.

Діалог поколінь виступає дієвим інструментом формування культурного капіталу, забезпечуючи не лише передачу інформації, а й активну взаємодію, взаємне збагачення знаннями, цінностями та досвідом.

Накопичення культурного капіталу відбувається через діалог поколінь як процес передачі, осмислення та адаптації досвіду старших до сучасних умов, що є фундаментом розвитку суспільства.

Діалог є ключовим механізмом трансляції культурного капіталу, враховуючи темпоральні нашарування та просторові диференціації, що визначають особливості міжгенераційної комунікації.

Міжгенераційний діалог забезпечує акумуляцію культурного капіталу через передачу когнітивних структур, традицій, практичних навичок, мистецьких досягнень та соціальних практик у часовому та соціокультурному вимірах.

Діалог стимулює критичну рефлексію культурних цінностей молодшими поколіннями, забезпечуючи адаптивність культури та ініціюючи інноваційні процеси, що сприяють збагаченню культурного капіталу.

Опанування досвіду попередніх поколінь через діалог є імпульсом для створення новітніх культурних форм, забезпечуючи інноваційний розвиток культури та збагачення культурного капіталу нації в часовій перспективі.

Список використаної літератури:

1. Віртуальна бібліотечка П'єра Бурдє.
URL: <https://surl.lu/aokqiu>.
2. Діалог мистецько-педагогічних поколінь України середини ХХ – першої чверті ХХІ століть. На пошану Валерії Дмитрівні Шульгіній: колективна монографія Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; В. Шульгіна, Л. Микуланинець, О. Яковлев, О. Комісаров та ін. Київ: Деоніс плюс, 2024. 184 с.
3. Колотило М. Культурний капітал та особливості його відтворення у вищій освіті (соціально-філософський

дискурс). Вісник Дніпропетровського університету. Філософія. 2013. Т. 21. Вип. 23 (4). Сс. 184-191.

4. Кондрашова-Діденко В., Діденко Л. Культурний капітал: природа, зміст і структура. Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 18: Економіка і право. 2012. Вип. 19. Сс. 21-30.

5. Назаркін О., Назаркін П. Проблеми розвитку культурного капіталу за умов трансформації вітчизняної системи вищої освіти. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society: Proceedings of the XX International Scientific and Practical Conference, Warsaw, 2019. Vol. 3. Pp. 3-7.*

6. П'ятецька О. Культурний капітал як нематеріальна форма капіталу. Економіка та підприємництво. 2014. Вип. 33. Сс. 36-43.

7. Озадовська Л. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні: монографія. Київ: ПАРАПАН, 2007. 164 с.

8. Попик О. Культурний капітал: сутність і механізми реалізації в умовах помаранчевої економіки. Економіка України. 2024. № 5. Сс. 3-29.

9. Читанка з історії філософії. У 6-ти кн. Кн. 6: Зарубіжна філософія XX сторіччя. Київ: «Довіра», 1993. 239 с.

10. Becker G. Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 390 p.

11. Bourdieu P. Esquisse d'une théorie de la pratique: précédé de trois études d'ethnologie kabyle. Genève: Droz, 1972. 269 p.

12. Harrison L. Culture Matters: How Values Shape Human Progres. URL: <https://surl.li/vwxrmy>.

Oleksandr V. YAKOVLEV,

Doctor of Culturology, Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: yalikdeveloper@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5881-0861

Svitlana Y. SHMAN,

PhD in Culturology,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: cv_mku1234@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-6658-1288

DIALOGUE OF SCIENTIFIC AND ARTISTIC GENERATIONS AS A MEANS OF FORMING THE CULTURAL CAPITAL OF UKRAINE

Abstract. The article examines the realization of scientific and artistic dialogue between generations in Ukraine as a means of forming cultural capital. The theoretical and methodological foundations of the dialogue study are revealed within the context of the modern scientific paradigm of holistic and systemic knowledge, substantiating its role as an integral part of social and cultural processes. The concept of dialogue as an effective tool for the formation of cultural capital is analyzed, identifying the mechanisms of its influence on the transfer of knowledge, values, and experience between communication participants. The process of cultural capital accumulation through intergenerational dialogue is explored, revealing ways of understanding and adapting the experience of older generations by younger ones to ensure the sustainable development of society. The temporal and spatial aspects of dialogue as a key mechanism for the transmission of cultural

capital are highlighted, clarifying their impact on intergenerational communication and cultural exchange. The dialogue of scientific and artistic generations is characterized as a means of accumulating various components of cultural capital, including cognitive structures, traditions, skills, artistic achievements, and social practices. The role of dialogue in stimulating critical reflection on cultural values by younger generations is determined, revealing its potential in ensuring the adaptability of culture and initiating innovative processes for the enrichment of cultural capital. The significance of dialogue as an impetus for the creativity of new cultural forms based on the experience of previous generations is substantiated, emphasizing its contribution to the innovative development of culture and the enrichment of the nation's cultural capital in the long term.

Key words: dialogue, scientific and artistic generations, cultural capital.

References:

1. Virtual Library of Pierre Bourdieu [virtual library Pierre Bourdieu] (2024, October). Available at: <https://surl.lu/aokqiu> [in Ukrainian].
2. Dialoh mystetsko-pedahohichnykh pokolin Ukrainy seredyny XX – pershoi chverti XXI stolit. Na poshanu Valerii Dmytrivni Shulhinii: kolektyvna monohrafiia: Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho; V. Shulhina, L. Mykulanynets, O. Yakovlev, O. Komisarov ta in. (2024) [National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, Shulhina, V., Mykulaninets, L., Yakovlev, O., Komisarov, O., et al. Dialogue of Ukrainian Artistic and Pedagogical Generations from the Mid-20th to the First Quarter of the 21st Century: In honor of Valeria Dmytrivna Shulhina]. Kyiv: Deonis Plus [in Ukrainian].

3. Kolotylo, M. (2013). Kulturnyi kapital ta osoblyvosti yoho vidtvorennia u vyshchii osviti (sotsialno-filosofskyi dyskurs) [Cultural capital and the features of its reproduction in higher education (a socio-philosophical discourse)]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu. Filosofiia*. 21(23(4)), 184-191 [in Ukrainian].
4. Kondrashova-Didenko, V., Didenko, L. (2012). Kulturnyi kapital: pryroda, zmist i struktura [Cultural capital: Nature, content, and structure]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova. Seriiia 18: Ekonomika i parvo*. (19), 21-30 [in Ukrainian].
5. Nazarkin, O., Nazarkin, P. (2019). Problemy rozvytku kulturnoho kapitalu za umov transformatsii vitchyznianoï systemy vyshchoi osvity [Problems of cultural capital development in the context of transformation of the national higher education system]. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society: Proceedings of the XX International Scientific and Practical Conference*, 3-7. Warsaw [in Ukrainian].
6. Pyatetska, O. (2014). Kulturnyi kapital yak nematerialna forma kapitalu [Cultural capital as an intangible form of capital]. *Ekonomika ta pidpriemnytstvo*. (33), 36-43 [in Ukrainian].
7. Ozadovska, L. (2007). Paradyhma dialohichnosti v suchasnomu myslenni [The paradigm of dialogicity in modern thinking]. Kyiv: Parapan [in Ukrainian].
8. Popyk, O. (2024). Kulturnyi kapital: sutnist i mekhanizmy realizatsii v umovakh pomaranchevoi ekonomiky. [Cultural capital: Essence and mechanisms of implementation in the context of the orange economy]. *Ekonomika Ukrainy*. (5), 3-29 [in Ukrainian].
9. Chytanka z istorii filosofii. U 6-ty kn. Kn. 6: Zarubizhna filosofiia XX storichchia (1993) [Reader on the History of Philosophy. 6: Foreign philosophy of the 20th century]. Kyiv: Dovira Publishing [in Ukrainian].

10. Becker, G. S. (1993). Human capital: A theoretical and empirical analysis, with special reference to education (3rd ed.). University of Chicago Press [in English].
11. Bourdieu, P. (1972). Esquisse d'une théorie de la pratique: Précédé de trois études d'ethnologie kabyle. Genève: Droz [in French].
12. Harrison, L. E. (n.d.). Culture matters: How values shape human progress. Available at: <https://surl.li/vwxrmy> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.249-262>

UDK: 7. 792(045)

Nina V. ARAYA BERRIOS,

Ph.D. in Arts,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

e-mail: n.araya@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-9878-8208

**BETWEEN VISION AND ACTION.
TEACHING “SOCIAL AND CULTURAL PROJECT
MANAGEMENT” IN THE ARTS**

Abstract. The article explores the teaching of the course “Social and Cultural Project Management” in the Arts for master's students. The author shares her experience as a lecturer and cultural practitioner, focusing on practical tools that help young performers develop an entrepreneurial mindset. The article addresses the evolving role of educators in the age of AI, where information delivery is no longer central. Using the real case of a student-founded project (VoiceLAB), it demonstrates how education can serve as a launchpad for creative entrepreneurship. The structure of the course, key topics, teaching methods, and exercises are detailed, emphasizing a balance between creative freedom and strategic thinking. The article advocates for an educational approach that nurtures not only artistic talent but also leadership and project implementation skills.

The experience of teaching “*Social and Cultural Project Management*” in the Arts confirms the growing necessity of integrating entrepreneurial competencies into higher arts education. In the context of rapid technological change and increased cultural precarity, artists must be equipped not only with creative skills but with the capacity to independently

manage, promote, and sustain their own initiatives. This study demonstrates that a well-structured, practice-oriented course can help students bridge the gap between artistic vision and real-world implementation. Through modeling exercises, reflective tasks, and collaborative prototyping, students are empowered to develop projects that are both conceptually strong and practically viable. The success of student-led initiatives, such as *VoiceLAB*, affirms the importance of shifting the educator's role – from that of an instructor to a mentor, guide, and facilitator of transformation. By creating an educational environment that supports experimentation, values articulation, and self-organization, arts educators can foster not only talented creators but also resilient and proactive cultural entrepreneurs. In the era of artificial intelligence and information abundance, the unique value educators bring lies not in the transmission of knowledge, but in the cultivation of vision, responsibility, and action. Between vision and action – that is where meaningful learning happens, and where cultural innovation begins.

Key words: cultural management, creative industries, arts education, entrepreneurship, teaching, grant, VoiceLAB

Introduction. In today's rapidly changing world, where artificial intelligence can generate text, create business models, and automate routine decision-making, the traditional role of educators as transmitters of information is being fundamentally redefined. This is particularly relevant in the field of arts education, where applied disciplines – such as social and cultural project management – require urgent methodological adaptation.

Problem Statement. Emerging artists – vocalists, circus performers, dancers – often graduate with strong creative skills, yet lack the managerial and entrepreneurial competencies needed to independently realize their ideas, engage with donors and institutions, or develop sustainable cultural initiatives. This skills gap presents a challenge to contemporary art education,

which must now integrate project-based thinking and strategic communication into its core mission.

The course “Social and Cultural Project Management” thus becomes a vital link between education and real-world creative practice. However, its effectiveness depends not only on content, but on how that content is delivered – whether through active modeling, practical exercises, or reflective analysis. The role of the teacher shifts from that of an information provider to a mentor and co-creator: one who helps students envision, articulate, and begin to build their own path in the creative sector.

Analysis of recent research and publications. Over the past two decades, the role of cultural and creative industries in shaping economic and social development has been the subject of extensive academic inquiry. Scholars such as Charles Leadbeater and Kate Oakley (1999) [8] have emphasized the emergence of “cultural entrepreneurs” – individuals who operate at the intersection of creativity and business. Richard Florida (2002) [3] further expanded this perspective by introducing the concept of the “creative class” as a key driver of innovation in post-industrial economies. In the context of project management and cultural policy, the works of Oakley and O’Brien (2015) [7; 8] and Jeffcutt and Pratt (2002) [2] highlight the increasing need for artists and cultural workers to possess not only artistic expertise, but also strategic, organizational, and communication skills. Their research underscores a shift from traditional arts management to more flexible and cross-disciplinary practices. Practical frameworks for integrating entrepreneurial thinking into the cultural sector have been developed by Osterwalder and Pigneur (2010) [9], whose “Business Model Canvas” is widely applied in creative business education. Their model has been adapted to suit the non-linear, iterative nature of creative project development.

In recent years, this theoretical foundation has been extended into practice through initiatives such as the “Business in the Creative Industries” toolkit, developed by the British Council and Nesta (2015). This resource bridges the gap between artistic expression and sustainable entrepreneurship by offering artists practical tools to articulate their values, model impact, and engage with markets.

Despite the growing body of literature, there remains a need to examine how these theoretical models are implemented within arts education settings – especially through real-life teaching experiences and student-driven projects.

This article aims to contribute to that area by presenting a case-based perspective from within the Ukrainian higher education context.

The **purpose** of this article is to explore the pedagogical approach and practical outcomes of teaching the course “Social and Cultural Project Management” in the Arts to master’s students specializing in performance disciplines.

Drawing on personal teaching experience and student case studies, the article aims to illustrate how a practice-oriented curriculum can empower young artists to transition from conceptual thinking to real-world cultural entrepreneurship. The study focuses on how the integration of creative modeling tools, reflective exercises, and business planning frameworks contributes to the development of entrepreneurial competence in students of the performing arts. By examining the structure and methodology of the course – as well as a real-life example of a student-founded initiative (VoiceLAB) – the article seeks to demonstrate how arts education can serve as a platform for launching sustainable, value-driven cultural projects.

Presentation of the main research material. Teaching the course “Social and Cultural Project Management” to master’s students is both a responsibility and a privilege. As a cultural manager with over 15 years of hands –

on experience – particularly through my work at the National Art and Culture Museum Complex “Mystetskyi Arsenal” – I bring to the classroom not just theory, but real-world insights shaped by years of practice [3]. However, time moves fast. The kinds of cultural projects my team and I developed ten years ago differ drastically from the ones we see today. And that makes perfect sense – we used different tools, communication was more personal and less digital, and promotion or documentation followed slower, more linear processes.

But now, in the era of artificial intelligence, the landscape has transformed entirely. In today’s world, simply possessing knowledge is no longer enough. With the help of AI, writing a text, structuring a business plan, or even generating an idea takes just a few clicks. So, what remains for us, the educators? One of the most important and honest questions we raise at the beginning of the course is this: What’s next for you, as an artist, after graduation? Will you work for someone else—or will you be brave enough to build something of your own within the creative sector? Many of my students are future circus artists, singers, dancers, and other performers. They are full of vision, passion, and unique artistic voices—but often they lack the tools and language to express their ideas in a way that funders, collaborators, or institutions can understand.

In our “Social and Cultural Project Management” course, we bridge that gap. We help students translate their artistic ambitions into structured, feasible, and sustainable projects.

We use as our foundation the guidebook “Business in the Creative Industries” [1], which balances creativity with the logic of entrepreneurship and social innovation.

We cover topics such as:

- shaping and clearly formulating a creative idea;
- defining the mission and values behind their artistic practice [7];

- creating a business model that reflects their ambitions and ethics [9];
- working with audiences, partners, and stakeholders;
- designing marketing and communication strategies; [1, p. 9];
- exploring financial planning and fundraising opportunities.

But what makes this course especially meaningful is the way we learn by doing. Our classes are full of interactive, modeling-based exercises, designed to bring clarity, strategy, and depth to each student's idea.

For example:

- in “Your Values”, students reflect on what principles drive their work – what matters most, and how those values can shape a long-term vision [1];
- in “Modeling Business Processes”, we analyze what happens *on stage and behind the curtain* – helping students grasp the full workflow of their projects, from creation to implementation [1];
- in “Modeling Potential Impact” we explore the consequences of a cultural project: *What will it replace? What might it restore? What positive and negative outcomes could it bring to a community or context?* [8]

We also go deeper into relationship modeling—examining the four key roles in a project: the initiator, the implementer, the distributor, and the client. [6], This exercise helps students identify not only who they are within the ecosystem but also what kinds of partnerships they need to build. When we work on marketing strategy, students are introduced to the Marketing Mix – the seven key elements that define how a product or service reaches its audience: product, price, place, promotion, people, process, and physical environment. Based on this, they then build a marketing plan, tailored to the cultural context of their project and its goals [7].

These exercises are not about turning creative work into something corporate or rigid. Instead, they help students connect their creativity with strategy, turning inspiration into action. Through peer reviews, visual modeling, and step-by-step development, students begin to see themselves not just as artists, but as cultural innovators with the ability to design, lead, and sustain meaningful projects [5].

As Peter Drucker famously wrote: *“The best way to predict the future is to create it”* [2].

One of the most inspiring outcomes of this course has been witnessing how collaboration, courage, and structure can give birth to something tangible and lasting. A perfect example of this is VoiceLAB, a vocal studio launched by two students who met during the course and were inspired by one another’s vision and energy. What began as an idea during a classroom exercise – “What kind of space would I build if I had no limits?” – soon turned into a joint exploration. Through discussions, feedback, modeling sessions, and our practical toolkit, these two students found the confidence to develop a grant proposal, submit it – and win. The result? The opening of their own vocal studio in Kyiv.

VoiceLAB is much more than a music school. Built on the core belief that *“Your voice is you,”* its mission is to reconnect the voice with the whole self – mind, body, and soul. This isn’t just about learning to sing. It’s about creating a safe space where individuals can express themselves freely, heal, grow, and develop their creative identities.

The project is rooted in values of:

- Trust and freedom
- Individuality and authenticity
- Professionalism and collaboration.

Students in the studio aren’t treated as passive learners but as co-creators in a dynamic process. The curriculum blends vocal technique with creative thinking, improvisation,

emotional intelligence, and even physical fitness. Yes, you read that right – VoiceLAB uniquely integrates sport equipment into vocal training, emphasizing that the voice isn't just about sound; it's the body's full instrument. This hybrid method is both innovative and therapeutic, making it highly appealing for a wide range of clients – from children to adult professionals seeking wellness through creativity.

What's even more exciting is how much of this grew directly out of the classroom environment. The founders of VoiceLAB applied everything they learned in the course:

- they mapped out their target audience and business model;
- they used marketing mix tools to design their communications and branding;
- they built a clear financial plan, taking into account everything from rent and salaries to equipment and advertising;
- they worked through exercises like Modeling Impact and Modeling Business Relationships to prepare for real-world challenges.

Today, VoiceLAB is not only open and active – it's thriving. With a strong visual identity, a clear educational philosophy, and a roadmap for future expansion, it stands as a real-life example of what this course is meant to do: transform vision into action.

Witnessing the birth and growth of *VoiceLAB* was not just a professional joy – It was a deeply personal reminder of why I teach. In moments like these, I see the true role of an educator in the creative and cultural field. I am not here simply to deliver content, explain terms, or evaluate assignments. My real job is to create conditions for courage – to offer a space where students can take risks, explore wild ideas, and begin to believe that those ideas are worth building.

When I saw two of my students meet, dream, and eventually launch a studio that reflects their values, personality, and creative mission – It affirmed something essential:

education is not about filling minds. It's about unlocking potential.

Projects like *VoiceLAB* are proof that when students are trusted, challenged, and supported, they begin to step into their roles as cultural changemakers. They stop waiting for permission. They stop asking, “*Can I?*” and start saying, “*Why not me?*” And it reminds me that every task we do in class – from sketching business models to filling out value charts or simulating partnership dynamics – may seem small on the surface, but they are all building blocks of transformation. The outcome of this course is not just a grade. Sometimes, it's a studio. Sometimes, it's a grant. Sometimes, it's the quiet but revolutionary moment when a student starts introducing themselves not just as an artist – but as a founder, a leader, a creator of something entirely their own.

That is what this discipline is for. And that is what keeps me inspired, class after class. So, What Remains for Us, the Educators? We began with this question, and now – after the story of *VoiceLAB*, and many others like it – I believe the answer is clearer than ever. In a world where AI can write text, organize data, and even stimulate creativity, our value as educators doesn't lie in what we *deliver*. It lies in what we *spark*.

We are the ones who can see potential before it's visible. We hold the space where raw, vulnerable ideas are spoken aloud for the first time. We challenge students not to settle for what's easy or conventional. We accompany them through confusion, revision, failure, and the quiet triumph of trying again [4]. We teach not just with knowledge, but with presence – with real stories, real feedback, and real faith in people's ability to shape the future. As Mark Zuckerberg once said: “*The biggest risk is not taking any risk*” [10].

And that, to me, is the heart of teaching cultural and social project management. It's not about building perfect plans.

It's about helping students find the courage to act, to build, to experiment – and sometimes, to create something extraordinary. Between Vision and Action – that's where our work happens. And that's where, I believe, the most meaningful learning still lives.

Conclusions. The experience of teaching “*Social and Cultural Project Management*” in the Arts confirms the growing necessity of integrating entrepreneurial competencies into higher arts education. In the context of rapid technological change and increased cultural precarity, artists must be equipped not only with creative skills but with the capacity to independently manage, promote, and sustain their own initiatives. This study demonstrates that a well-structured, practice-oriented course can help students bridge the gap between artistic vision and real-world implementation. Through modeling exercises, reflective tasks, and collaborative prototyping, students are empowered to develop projects that are both conceptually strong and practically viable. The success of student-led initiatives, such as *VoiceLAB*, affirms the importance of shifting the educator's role – from that of an instructor to a mentor, guide, and facilitator of transformation. By creating an educational environment that supports experimentation, values articulation, and self-organization, arts educators can foster not only talented creators but also resilient and proactive cultural entrepreneurs. In the era of artificial intelligence and information abundance, the unique value educators bring lies not in the transmission of knowledge, but in the cultivation of vision, responsibility, and action. Between vision and action – that is where meaningful learning happens, and where cultural innovation begins.

References:

1. British Council & Nesta (2015). Business in the Creative Industries: A Toolkit [in English].

2. Drucker, P. F. (2006). The Effective Executive: The Definitive Guide to Getting Things Done. N.Y.: Harper Business [in English].
3. Florida, R. (2002). The Rise of the Creative Class. Ingram Publisher Services [in English].
4. Freeman, J. (2010). Blood, Sweat & Theory: Research Through Practice in Performance. Faringdon: Libri Publishing [in English].
5. Jeffcutt, P. & Pratt, A. C. (2002). Managing Creativity in the Cultural Industries. Creativity and Innovation Management, 11(4), 225-233 [in English].
6. Kolb, B. M. (2016). Marketing for Cultural Organizations: New Strategies for Attracting Audiences. Available at: <https://surl.lt/ujvppq> [in English].
7. Leadbeater, C. & Oakley, K. (1999). The Independents: Britain's New Cultural Entrepreneurs. Demos. London: Panton House [in English].
8. Oakley, K. & O'Brien, D. (2015). Cultural Policy. Oxfordshire: Routledge [in English].
9. Osterwalder, A. & Pigneur, Y. (2010). Business Model Generation: A Handbook for Visionaries, Game Changers, and Challengers. Available at: <https://surli.cc/vsutgr> [in English].
10. Zuckerberg, M. (2011). Keynote Speech at TechCrunch Disrupt SF. Available at: <https://surl.li/mjnghc> [in English].

Ніна В'ячеславівна АРАЯ БЕРРІОС,

кандидат мистецтвознавства,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва,
Київ, Україна,
e-mail: n.araya@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-9878-8208

**МІЖ БАЧЕННЯМ ТА ДІЄЮ.
ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «СОЦІОКУЛЬТУРНЕ
ПРОЄКТУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ**

Анотація. У статті досліджується викладання курсу «Управління соціальними та культурними проектами» в галузі мистецтва для студентів магістратури. Авторка ділиться своїм досвідом викладання та культурного практиком, зосереджуючись на практичних інструментах, які допомагають молодим виконавцям розвивати підприємницьке мислення. У статті розглядається зміна ролі освітян в епоху штучного інтелекту, де надання інформації більше не є центральним. Використовуючи реальний випадок студентського проекту (VoiceLAB), вона демонструє, як освіта може слугувати стартовим майданчиком для творчого підприємництва. Детально описано структуру курсу, ключові теми, методи навчання та вправи, підкреслюючи баланс між творчою свободою та стратегічним мисленням. У статті виступається за освітній підхід, який розвиває не лише художній талент, але й лідерські навички та навички реалізації проектів. Досвід викладання «Управління соціальними та культурними проектами» в галузі мистецтва підтверджує зростаючу необхідність інтеграції підприємницьких компетенцій у вищу мистецьку освіту. В умовах швидких технологічних змін та зростання культурної нестабільності, митці повинні

бути оснащені не лише творчими навичками, але й здатністю самостійно керувати, просувати та підтримувати власні ініціативи. Це дослідження демонструє, що добре структурований, практично орієнтований курс може допомогти студентам подолати розрив між художнім баченням та його впровадженням у реальний світ. Завдяки моделюванню, рефлексивним завданням та спільному прототипуванню студенти отримують можливість розробляти проекти, які є як концептуально сильними, так і практично життєздатними. Успіх студентських ініціатив, таких як VoiceLAB, підтверджує важливість зміни ролі викладача – від інструктора до наставника, керівника та посередника трансформації. Створюючи освітнє середовище, яке підтримує експерименти, формулювання цінностей та самоорганізацію, викладачі мистецтв можуть виховувати не лише талановитих творців, але й стійких та проактивних культурних підприємців. В епоху штучного інтелекту та інформаційного достатку унікальна цінність, яку привносять викладачі, полягає не в передачі знань, а в культивуванні бачення, відповідальності та дії. Між баченням та дією – саме там відбувається змістовне навчання і починаються культурні інновації.

Ключові слова: культурний менеджмент, креативні індустрії, мистецька освіта, підприємництво, викладання, грант, «VoiceLAB».

Список використаної літератури:

1. British Council, Nesta. Business in the Creative Industries: A Toolkit. 2015.
2. Drucker P. F. The Effective Executive: The Definitive Guide to Getting Things Done. N.Y.: Harper Business, 2006. 206 p.
3. Florida R. The Rise of the Creative Class. Ingram Publisher Services, 20024. 32 p.

4. Freeman J. Blood, Sweat, Theory: Research Through Practice in Performance. Faringdon: Libri Publishing, 2010. 320 p.
5. Jeffcutt P., Pratt A. C. Managing Creativity in the Cultural Industries. Creativity and Innovation Management, 2002. V. 11(4). Pp. 225-233 [in English].
6. Kolb B. M. Marketing for Cultural Organizations: New Strategies for Attracting Audiences. 2016. URL: <https://surl.lt/ujvppq>.
7. Leadbeater C., Oakley K. The Independents: Britain's New Cultural Entrepreneurs. Demos. London: Panton House, 1999. 76 p.
8. Oakley K., O'Brien D. Cultural Policy. Oxfordshire: Routledge, 2015.
9. Osterwalder A., Pigneur Y. Business Model Generation: A Handbook for Visionaries, Game Changers, and Challengers. 2010. URL: <https://surli.cc/vsutgr>.
10. Zuckerberg M. Keynote Speech at TechCrunch Disrupt SF. 2011. URL: <https://surl.li/mjnghc>.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.263-283>
УДК 7.792.9(345)

Ольга Євгеніївна БУЧМА-БЕРНАЦЬКА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: o.buchma@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-8629-5641

Марія Сергіївна ПОГРЕБНЯК,

Київський національний університет театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна,
e-mail: m.pohrebniak@knutkt.edu.ua,
ORCID: 0009-0006-0825-4242

ТЕАТР ОБ'ЄКТУ ЯК СЦЕНІЧНА ТЕНДЕНЦІЯ ПЕРФОРМАТИВНОГО ПОВОРОТУ В МИСТЕЦТВІ ІГРОВОЇ ЛЯЛЬКИ

Анотація. Стаття присвячена дослідженню мистецького феномену театру об'єкту в контексті загальнокультурної тенденції перформативного повороту. Зокрема, розглядається перформативний поворот у сценічному мистецтві та його вплив на формування театру об'єкту. Окрему увагу приділено висвітленню природи його виникнення. З'ясовано походження театру об'єкту від мистецтва ігрової ляльки та охарактеризовано виконавські прийоми роботи в театрі об'єкту. Зазначено особливості розвитку та надано характеристику самого поняття, розглянуто форми його інтеграції у різні види сценічного та акціоністського мистецтва. Здійснено театрознавчий аналіз

європейських та вітчизняних вистав театру об'єкту, а також вистав, що використовують його як виражальний елемент. Проаналізовано наукові праці західноєвропейських та американських дослідників театру об'єкту. Визначено, що він є результатом трансформації мистецтва театру ляльок у контексті тенденцій перформативного повороту. Доведено приналежність сучасних перформативних постановок театру об'єкту до естетики мистецтва ігрової ляльки. Надано характеристику та визначено дефініцію понять «оживлення» предмету, «імпровізаційна лялька», «театр анімації». Розглянуто сценічні постановки драматичного театру з інтеграцією виражальних засобів театру ляльок та театру об'єкту. На основі тези об'єктно-орієнтованої філософії Грема Гармана про можливість існування об'єктів в автономній реальності та формули Річарда Аллена «об'єкт-об'єкт», яка описує взаємодію об'єкта з перформером без суб'єктного впливу, здійснено спробу надати варіанти класифікацій дії у різних перформативних формах театру об'єкту. У межах дослідження розглянуто вплив тенденцій метамодернізму на характер сценічних перформативних практик.

Ключові слова: театр об'єкту, перформативний поворот, перформативність, мистецтво ігрової ляльки, театр ляльок, метамодернізм, сценічне мистецтво, драматичний театр.

Вступ. Сучасний культурний простір знаходиться під впливом процесу глобалізації. Особливим чином цей процес відображається у мистецтві, зокрема, в результаті соціокультурних зсувів відбувається «взаємне проникнення різних напрямів в мистецтві та їх обмін» [7]. У ХХІ ст. почали активно множитися мистецькі практики, зокрема виконавські, які, продукуючи нові естетичні засади, трансформують сценічні продукти у позасценічні ситуації.

Разом із тим, мистецькі продукти, що лишилися в межах сценічного втілення, активно синтезують різні види сценічного мистецтва. Ці глобальні процеси співзвучні з провідною естетичною тенденцією метамодернізму, що прогресувала в 2010-і рр. у світовій культурі.

Сучасні виклики спричинили потребу у пошуку нової виражальної мови в мистецтві. «Після численних криз останніх двох десятиліть, зміни клімату, фінансової кризи та ескалації глобальних конфліктів ми стали свідками появи відчутного колективного бажання змін, чогось, що виходить за рамки передчасно проголошеного «Кінця світу»» [21]. В результаті цих трансформацій, можна спостерігати тенденції до ризоматичного руху. Спираючись на філософську концепцію ризоми Жюльєна Дельоза [14], можна простежити множинне формування культурологічних поворотів. Як зазначила О. Левченко, «Одноєю з особливостей руху культурологічної думки, яка однозначно свідчить про її нелінійну траєкторію, є значна кількість поворотів» [6]. Один із поворотів, що відбувся у мистецтві, можна охарактеризувати як стирання кордонів між його видами та пошук нової мови. Цей рух почав свій відлік із сер. ХХ ст. і отримав назву «перформативного повороту», в якому театр, музика, література та образотворче мистецтво зустрічаються в мистецькій локації і приймають форму вистави [15]. У таких постановках почасти стирається межа між глядачами та виконавцями, замість художньої ідеї постає повідомлення, у якому митець виступає головним його об'єктом, а глядач – суб'єктом. У залежності від контексту цього мистецького повідомлення, постановка може залишитися у межах сценічного мистецтва або перейти у позасценічний мистецький простір, ставши частиною акціонізму. Перехід у позасценічний мистецький простір, почасти, позбавляє продукт репрезентативності та переглядає суб'єктність

перформера. «Перформативна теорія аналізує практики, а не репрезентації суб'єкта в культурі, де суттєвим є активна й постійно змінна побудова реальності. Ідея в тому, що культура складається не з репрезентацій, а з презентацій як виробничих практик» [3].

Постановка проблеми. Однією зі сценічних форм, що виникла в результаті перформативного повороту, можна вважати театр об'єкту. Попри достатню розповсюдженість цього явища в європейському мистецькому середовищі, театр об'єкту залишається малодослідженим вітчизняними теоретиками та науковцями. Разом із тим, театр об'єкту активно інтегрується в сучасний сценічний простір України і потребує окремого дослідження природи цього явища, класифікації, термінологічних та естетичних трактувань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розв'язання заявленої у назві статті проблематики потребує деталізованого аналізу понять «перформативність», «перформативний поворот», їх виникнення та проявів. У контексті дослідження перформативності можна зазначити праці Л. Венедіктової [1], О. Левченко [6], М. Карповця [3], Е. Фішер-Ліхте [14], та ін. Теоретичні розвідки щодо театру об'єкту здійснювалися науковцями Р. Алленом [9], С. Боклі [11], Н. Жерар [15], Ж.-Л. Маттеолі [17], Н. Райтано [19]. Праці вищезазначених авторів складатимуть теоретичне підґрунтя даного дослідження.

Метою даної наукової розвідки є дослідити мистецький феномен театру об'єкту та визначити його місце в ризоматичних траєкторіях перформативного повороту.

Виклад основного матеріалу. Феномен театру об'єкту почав формуватися з к. ХХ ст., хоча, починаючи з 1930-х рр., відбувалися поодинокі сценічні виступи, які можна було охарактеризувати цим терміном (зокрема естрадні мініатюри Іва Жолі). Проте, сам термін був вперше

озвучений на поч.1980-х рр. Відтоді він здобув широку популярність у європейських сценічних практиках. Західноєвропейські та американські науковці, зокрема дослідники театру об'єкту (Н. Райтано, Р.Аллен, Н. Жерар, Ж.-Л.Маттеолі, С. Боклі та ін.), сходяться на думці, що театр об'єкту розвинувся в результаті експериментальної діяльності театру ляльок. Доктор філософії Ж.-Л. Маттеолі зазначав у своєму дослідженні, присвяченому театру об'єкту, що у Франції з 1980-х рр. було прийнято визначати театр об'єктів як один із проявів театру ляльок [17]. Дослідник Ф. Прошан у 1980-х рр. розглядав театр ляльок як частину поняття «перформативні об'єкти», описуючи їх як матеріальні образи людей, тварин або духів, що створюються, показуються або маніпулюються в наративному чи драматичному виконанні. Перформативні об'єкти включають, але не обмежуються традиційним визначенням театру ляльок [19].

На сучасному етапі розвитку науковці по-різному деталізують поняття театру об'єкту. Міжнародна енциклопедія мистецтва театру ляльок надає таке тлумачення: «Театр об'єкту – це театр, у якому людська фігура (у вигляді актора, ляльки або іншого зображення) відсутня, а об'єкти в широкому сенсі переважають у драматургії, витісняючи вербальний аспект. Це переважно візуальний театр, що має більше спільного з образотворчим мистецтвом, ніж з іншими формами театру» [22]. Проте, дослідник С. Боклі (драматург, режисер, сценарист, академічний викладач Чиказького університету) у своїй статті «Писання для Місяця (та інші пригоди в театрі об'єкту)» («Writing with the Moon (and Other Adventures in Object Theatre)») під театром об'єктів розглядає театр ляльок відкритого типу водіння у класичному розумінні [11]. Французька дослідниця Н. Жерар також описує феномен театру об'єкту, залишаючи його в межах театру

загалом і театру ляльок зокрема. «Театр об'єкту – це форма театру, в якій актор маніпулює повсякденними об'єктами і – через цю дію – створює візуальну мову, здатну негайно звертатися до колективної уяви глядача. Об'єкт у цьому випадку вже не є просто реквізитом: він стає ефігією. Інакше кажучи, за допомогою об'єкта актор-маніпулятор може створювати всілякі ситуації, персонажів або атмосферу» [18]. Опис Н. Жерар споріднює тлумачення театру об'єкту з «оживленням» предмету – поняття, широко розповсюджене у професійній термінології українських лялькарів. Також, до подібного тлумачення можна віднести т. зв. імпровізаційну ляльку. «Оживлення» предмету являє собою приведення його в рух завдяки різним маніпуляціям виконавця, при чому, предмет наділяється характером, створюючи персонаж. Імпровізаційна лялька – це лялька з предметів. Якщо при «оживленні» предмету він функціонує як самостійний об'єкт, то імпровізаційна лялька створює об'єкт із декількох предметів, де кожен із них є частиною персонажа. Всі ці визначення вкладаються в трактування театру об'єкту Н. Жерар. Проте, аналізуючи наукові праці нижчезазначених дослідників театру об'єкту, можна побачити іншу акцентуацію. Професорка Католицького університету Лувена Vieux-Genappe (Бельгія) Н. Райтано, режисерка, драматургиня та виконавиця, акцентує увагу на тому, що театр об'єкту – це «інша назва театру, звільненого від домінування тексту та від обмежень, продиктованих умовностями мистецтва театру ляльок» [13]. Дослідниця розглядає театр об'єкту як такий, що суттєво відійшов від кордонів мистецтва театру ляльок і наразі не є його частиною. Викладач образотворчого мистецтва в університеті Вустера (Велика Британія), автор числених перформансів із об'єктами Річард Аллен надає подвійне значення театру об'єкту. Театр об'єкту на основі ляльок і театр об'єкту поза лялькою. «У театрі об'єкту на основі

ляльководіння реальність об'єкта (наприклад, ложка, рулон скотчу, вогнегасник) перетворюється на репрезентацію чогось іншого (фермер, село, дракон). Акт трансформації подібний до актора, що грає персонажа» [9]. Тобто, така форма існування об'єктів є частиною мистецтва театру ляльок і побудована на створенні персонажа. Але існує й інша форма театру об'єкту, і дослідник наголошує на її винятковості та перспективності у сучасному театрі. «Театр об'єкту, який створює ляльки з предметів, – лише один приклад театрального потенціалу об'єктів [...] Я пропоную новий спосіб мислення про те, як об'єкти можуть бути сприйняті поза межами суб'єктивної репрезентації, і наводжу приклади митців, які створюють «театри об'єктів» поза форматом ляльки» [9]. Тобто, ця форма театру об'єкту, на думку Аллена, не є частиною мистецтва ігрової ляльки, адже позбавлена характерного принципу «оживлення» персонажу. Дослідник наводить приклади вистав на підтвердження власної думки. Так, вистава Ф. Кена «Ефект Сержа» («L'Effet de Serge») демонструє квартиру мага Сержа, у якій речі самостійно існують навколо свого господаря, розкриваючи його внутрішній світ. У виставі Єс Маєр-Келлер «Маніпуляція з нитками» («Pulling Strings») використовуються предмети, які зазвичай знаходяться за лаштунками театру, – драбини, банки з фарбою, вогнегасники, мікрофонні стійки, сценічне освітлення та електричні кабелі. Ці об'єкти з'єднані довгими неоновими нитками й маніпулюються в межах хореографії рухів. Предмети перетворюються на самостійні об'єкти у театральній машині, стаючи акторами, але не персонажами. Театральна машина залучає глядачів до співучасті, перетворюючи їх на суб'єктів. Театр Т. Кантора є простором ранніх експериментів у театрі об'єкту. Його вистави являються прикладом того, як об'єкти можуть стимулювати драматичний імператив, що не ґрунтується на

репрезентативній функції. В одній із вистав Кантора старий чоловік співіснує у сценічному просторі з велосипедом, на якому закріплена фігурка дитини. Тут ми бачимо всі основні елементи велосипеда, але фрагментовані, переосмислені та зібрані заново старим чоловіком. Виконавець не «оживлює» велосипед як ляльку, а ніби бореться з цією конструкцією, поступово стаючи її частиною. За твердженням Аллена, виконавець та об'єкт у процесі вистави декілька раз змінюють позиціонування, стаючи то об'єктами, то суб'єктами сценічної дії [9].

Аналізуючи наведені дослідником приклади перформативних вистав Ф. Кена, Є.Маєр-Келлер, Т. Кантора, можна зробити висновок, що, попри відсутність «оживлення» об'єктів у вищезазначених виставах, дія відбувається в естетиці ігрової ляльки. Об'єкт не набуває статусу персонажа, але знаходиться у знаково-метафоричній системі театру ляльок. Разом із тим, Аллен пропонує формулу дії у театрі об'єкту, зазначаючи її, як «об'єкт-об'єкт», що описує взаємодію об'єкта з перформером без суб'єктного впливу. Ідея руйнації об'єктно-суб'єктного зв'язку в театрі об'єкту знайшла своє обґрунтування в об'єктно-орієнтованій філософії Г. Гармана, який прагне звільнити поняття об'єкт від його залежності від суб'єкта. Основна теза Гармана – можливість існування об'єктів у автономній реальності [16]. Підсумовуючи вищезазначене, можна констатувати, що запропонована Р. Алленом формула «об'єкт-об'єкт» не руйнує знаково-метафоричні засади театру ляльок, але, позбавляючи його суб'єктного наративу, виводить мистецтво ігрової ляльки до перформативного синтезу, в якому «...зміст не розповідається, але відбувається його самоподача» [1].

Локацією для демонстрації театру об'єкту може слугувати як сцена, так і позасценічний простір, відповідно,

мистецький продукт у результаті може носити характер вистави, перформансу, хепенінгу або івенту. Театр об'єкту в контексті акціоністських мистецтв можна простежити у перформансі «Вихід з тіні», створеному скульптором В. Проданчуком та режисеркою Я. Титаренко (Львів). Об'єкти цього перформансу – скульптури видатних українських художників, а також різнофактурні предмети (проектори, нитки, ліхтарики). Навколо цих об'єктів та за їх участі відбувається вербально-пластична дія перформерів Т. Луб'янець та С. Мокрик.

Поступово театр об'єктів став популярним і серед українських митців, вкотре розширивши межі сприйняття мистецтва ігрової ляльки. Професійна школа харківських лялькарів окреслила середовище в якому діють предмети терміном «театр анімації». Науковець Є. Русабров присвятив свої численні розвідки, обґрунтовуючи це поняття, проте, здебільшого, описуючи традиційний спосіб «оживлення предмету» [8]. Проте, як зазначалося вище, техніка взаємодії з предметами в театрі об'єкту дещо відрізняється від акторських технологій театру ляльок, тобто, законів ляльководіння у класичному розумінні. Замість створення образу за голосовими, пластичними, темпоритмовими та емоційними характеристиками, виконавці, виступаючи як перформери (у тлумаченні цього терміну за Є.Гротовським [2]), створюють певну подію, ритуал, транслуючи візуально-сміслові повідомлення глядачам, які стають частиною цього ритуалу за допомогою об'єкту. При чому, маніпуляції з останнім можуть нагадувати ляльководіння або більше апелювати до демонстрації об'єкту в залежності від контексту повідомлення, але ніколи повноцінно не відтворюють персонаж зі збереженням цілісності сценічного образу.

В останні роки, відчуваючи потребу у політичному висловлюванні мовою мистецької акції, українські митці

активно впроваджують перформативні практики в театр ляльок, створюючи вистави, які можна класифікувати як театр об'єкту. Тут доречно згадати вистави О. Дмитрієвої («Калинова сопілка», «Вертеп», «Вертеп, Війна, Вірші»). У 2023 р., у результаті активної мистецької колаборації зі світовою спільнотою лялькарів, ГО УНІМА-Україна презентувала проєкт «Об'єкти говорять про війну». В рамках цього проєкту був проведений курс лекцій із історії, теорії та сучасності театру об'єкта в контексті театрального процесу Європи та світу, за участі провідних науковців Ізраїля, Німеччини, Польщі, України, Франції, Чехії. Зокрема хочеться зазначити лекторку О. Мобер – докторку філософії, доцентку Страсбурзького університету, лабораторії ACCRA (Франція) та М. Гаубіц – керівницю Центру документації та досліджень Німецького форуму мистецтва театру ляльок «FIDENA», викладачку Рурського університету Бохума (Німеччина). Аналізуючи лекції, наукові доповіді та лабораторну виставу, яка була створена в межах творчої резиденції проєкту під керівництвом українського лялькаря Є. Огороднього, можна констатувати про приналежність театру об'єкту до мистецтва ігрової ляльки. Проте суб'єктність виконавця не завжди очевидна, що підкреслює зазначену вище формулу Р. Аллена відносно театру об'єкту та унаочнює його перформативні тенденції.

Особливим чином можна простежити інтеграцію театру об'єкту у сценічний простір драматичного театру. Варто зазначити, що інтеграція виражальних засобів ігрової ляльки у мистецтво драматичного театру відбулася не сьогодні. В різні роки ХХ ст. спостерігається процес залучання тих чи інших естетичних елементів театру ляльок. Від концептуальних мистецьких теорій, стенографічних прийомів до практичних елементів безпосередньо сценічній дії. Серед ранніх прикладів

вищезазначеної інтеграції можна згадати архітектурну школу Баугауз, засновану у 1919 р. Вальтером Гропіусом, яка здійснювала численні сценічні покази з використанням лялькоподібних образів, що доповнювали людську присутність. У пізній період своєї діяльності, з приходом у школу угорського художника і фотографа, професора Л. Мохой-Надя, митці Баугаузу почали зовсім відмовлятися від виконавців як таких, замінюючи їх геометричними абстракціями [10]. Серед теоретичних концептів початку ХХ ст. можна зазначити теорію Надмаріонетки Г. Крега [4], яка сформувала його сценографічний прийом абстрактної декорації та визначила естетичні критерії до актора. Ще однією сценічною концепцією на поч. ХХ ст., що ілюструє інтеграцію естетики ігрової ляльки в драматичний театр, можна вважати Розумного Арлекіна Л. Курбаса [5]. Ця концепція, зокрема, знайшла практичне втілення у специфічній пластиці акторів і самій побудові сценічного виміру у виставі Л. Курбаса «Вертеп». Якщо говорити про більш наочне і сучасне запозичення виражальних засобів ігрової ляльки, можна згадати виставу Р. Поклітару «Спляча красуня», де на сцені, разом із танцівниками, діяли планшетні ляльки, керовані самими виконавцями. Ще одним прикладом може слугувати Вистава С. Жиркова «Ілюзії», де чотири актори грали в об'ємних ростових костюмах-ляльках.

Проте, театр об'єкту як продукт трансформації театру ляльок також активно почав спостерігатися у сучасних драматичних виставах. Серед західноєвропейських сучасних митців можна згадати М. Сп'яцці та його постановку «Об'єкт для Гамлета». М. Сп'яцці неодноразово звертався у своїй творчості до театру об'єкту. Його вистави «Місця» («Places»), «Об'єкти, що говорять» («Oggetti Parlanti»), «Макбет» («Macbeth») та ін. досліджували можливості театру об'єкту у взаємодії з

акторами. У виставі «Об'єкт для Гамлета» («Object for Hamlet») драматичний театр поєднується з театром об'єкту, експериментальним фізичним театром і театром ляльок у класичному його розумінні. Дія побудована у символічно-сновидчій манері, у якій відомий монолог «бути чи не бути» Гамлета передано через візуально-мімічну драматургію без прямих шекспірівських текстів. Власне, окрім відомої цитати «Бути чи не бути – ось у чому питання», протягом усієї тривалості вистави не було сказано жодного слова. У виставі діяли актори, об'єкти та ляльки. Сцени були побудовані на основі імпровізації, що підреслювало перформативний контекст.

Кордони видів мистецтв у сценічних інтеграціях настільки розмилися, що не завжди можна зі впевненістю зазначити приналежність вистави до театру драматичного, театру ляльок, об'єктів, фізичного театру тощо. Разом із тим, розмиваються й межі понять «сценічний» (театральний) та «перформативний» простір. Як зазначила дослідниця Е. Фішер-Ліхте, «...місце проведення вистави слід розглядати як перформативний простір» [14], говорячи про те, що геометрія простору не так важлива, як можливості його використання. Театральні перформативні експерименти, започатковані А. Арто, Є. Готовським та ін., де простір глядацької зали активно використовувався як частина сценічного простору, перетворюючи глядачів на суб'єктів сценічної дії, наразі, є майже невід'ємною складовою вистави. М. Голенко, О. Дмитрієва, Д. Петросян, Т. Трунова, І. Уривський та інші представники режисури театрів сучасної України активно інтегрують перформативні практики у сучасний театр, переосмислюючи ігровий простір із позицій метамодернізму. Красномовним прикладом цього симбіозу є вистава Т.Трунної «НА*L*T», у якій простежується характерна для метамодернізму «нова щирість» як «прояв

усвідомленої наївності, прагматичного ідеалізму [...], коливання між щирістю та іронією, деконструкцією та конструюванням, апатією та афектом» [21]. Трансцендентна мова «вистави про виставу, яка не відбулася», характерно відсилає до картини бельгійського художника Ф. Скіттена «Дзеркало» («Le Miroir»), де в одній картині міститься одразу декілька картин, кожна з яких відсилає до різних моментів у часі і стає об'єктом для попередньої. Ознаки перформатизму простежуються у виставі «НА*L*T», також через різноманітну інтегрованість глядача у сценічну дію. Він набуває суб'єктності та стає частиною цього марення, а сама вистава контекстуально змінюється в залежності від аудиторії. Ситуативне позиціонування виконавців, які, власне, не створюють персонажів, а існують від власного імені, трансформуює їх в об'єкти.

Неординарним прикладом інтеграції елементів театру об'єкту у сценічний простір драматичного театру може слугувати прем'єра 2025 р. Київського академічного національного театру імені Івана Франка «Макбет» (режисер – І. Уривський, сценограф – П. Богомазов). На сцені розташовані три великі (в розмір дзеркала сцени) крани для кінозйомок, до яких спереду прикріплені LED RGBW лайтбокси, що працюють як екрани з білим шумом. Крани керуються акторами, що знаходяться позаду, а лайтбокси – з пульта, художником по світлу. Ці конструкції за принципом керування нагадують гігантську ляльку DUNDU художника-конструктора Т. Гуземана, проте, візуально вони схожі на робота з вистави 2009 р. «Без об'єкту» («Sans Objet») О. Борі, художнього керівника «Compagnie 111». Гігантський (заввишки понад 4 м) робот з автомобільної промисловості 1970-х рр. став головним об'єктом чи, за концепцією Борі, «не об'єктом» його перформативної вистави, у якій він поєднав театр об'єкту з

елементами циркового мистецтва. Аналізуючи виставу «Макбет», можна помітити і інші схожості, що наводять на думку про спільні тенденції з театром об'єкту. Упродовж вистави «Макбет», крани активно функціонують в сценічному просторі, взаємодіючи з виконавцями та створюючи враження футуристичних шекспірівських відьом. Вони роздивляються акторів, повертаючи екрани-голови, тиснуть згори в акцентні моменти сюжету, вступають у діалог, ствердно киваючи або заперечно мотаючи «головою». Крани вмикають і вимикають білий шум на екранах-головах, зазначаючи їх увагу до сценічної дії, вириваються за межі сценічного простору, нависаючи над залом та руйнуючи особисті кордони глядачів. Враховуючи розміри кранів, функціональність та інтегрованість у дію, саме вони задають темпоритм виставі і підпорядковують її своїй логіці. Екрани-голови, єдиний (білий) акцент на чорному тлі, весь час привертають до себе увагу, стаючи головними виконавцями. О. Борі, описуючи в інтерв'ю свого робота та його функціонування у виставі, казав, що «У “Без об'єкта” всюдисущий робот постає неймовірно домінантним, аж до того, що завжди становить потенційну загрозу для акторів» [12], а в іншому інтерв'ю зазначав, що «Машинний ритм – це не ритм театру, тому він був дуже повільним. Нам довелося бути дуже терплячими» [20]. Таким чином, можна узагальнити, що як робот Борі, так і крани «Макбета» диктували темпоритм вистави і домінували над виконавцями, вступаючи з ними в дію на правах «керуючих». Екрани-голови «Макбета» є важливим носієм семіотичної інформації – у моменти вбивств на них по одному проступають криваві бризки, які, на контрасті з чорним тлом одягу сцени і костюмів виконавців, є візуальними акцентами. Таке зміщення фокусу перетворює акторів на об'єкти, наділяючи крани суб'єктністю. Робот Борі також втратив «об'єктність» і, хоч його автор чітко не

окреслив новий статус робота, все ж можна побачити, що він також набуває суб'єктності. У фіналі вистави «Макбет» на ар'єрцені з'являється лялька-аеромен – гігантська «танцююча» надувна фігура, що приводиться в рух коливанням повітря всередині. Вона посилює ефект спостереження за акторами-об'єктами, створюючи ілюзію бунтуючого натовпу. Використання у виставі природного матеріалу (піску) підкреслює перформативність дії і є одним з розповсюджених прийомів застосування органічної фактури (піску, землі, води, каміння) у постановках п'єс В. Шекспіра. До цього прийому зверталися режисери П. Брук, А. Кавалаяускайте, В. Малахов, Е. Някрошюс, М. Сп'ящі, Л. Тернер, М. Яремчук та ін. Описана у виставі «Макбет» інтеграція театру об'єкту в драматичний театр не тільки міняє місцями поняття «суб'єкт-об'єкт» та унаочнює формулу Р. Аллена «об'єкт-об'єкт», але й створює згадану вище перформативну «дзеркальну» проекцію, в якій кожний суб'єкт стає об'єктом для попередньої версії. Тобто актори є об'єктами для кранів, а крани, в свою чергу, стають об'єктами для глядачів.

Висновки. Таким чином, можна підсумувати, що театр об'єкту являє собою різновид перформативного мистецтва, де головним носієм сценічної дії є певний арт-об'єкт, художній витвір, що виходить за межі скульптури або інсталяції, набуваючи як технічної, так і смислової функціональності. Театр об'єкту є результатом трансформації мистецтва ігрової ляльки в контексті тенденцій перформативного повороту. Проте, театр об'єкту залишається в межах естетики театру ляльок і, таким чином, не перестає бути його частиною. Виконавець у театрі об'єкту виступає як провідник між візуалізованою концепцією і глядачами, які набувають суб'єктності. Виконавець доповнює об'єкти сценічною дією, маніпулює ними, іноді сам стає об'єктом, але не створює сценічний

образ, а виступає з позиції митця, використовуючи різні виконавські техніки. Наразі ми спостерігаємо процес інтеграції театру об'єкту у різні види як сценічного, так і позасценічного мистецтва та їх дифузію. Цей процес може носити індивідуальні ознаки з різною мірою використання перформативного простору, залучання глядачів і, відповідно, окреслення функцій акторів-перформерів, проте, цей процес є невинним і глобальним у перспективах подальшого розвитку мистецтва ігрової ляльки та мистецького простору.

Список використаної літератури:

1. Венедіктова Л. Перформативність. 2011.
URL: <https://surl.li/etyhgk>.
2. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів: Літопис, 1999. 188 с.
3. Карповець М. Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта. Вісник Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв. 2018. №4. Сс. 138-145.
4. Крег Е. Про мистецтво театру. Київ: Мистецтво, 1974. 326 с.
5. Курбас Л. Філософія театру. Харків-Київ: Основи, 2022. 920 с.
6. Левченко О. Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту. Центр Леся Курбаса. Сс. 13-25.
7. Макарова М. Взаємозв'язок глобалізації та культури у сучасному світі. Питання культурології. 2022. Вип. 40. Сс. 54-61.
8. Русабров Є. Компоненти та художні засоби театру анімації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т

мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2005. Вип. 15. Сс. 219-225.

9. Allen R. Theatricality of objects: Object theatre beyond the puppet. Ånd i hanske. 2016. V. 29. Pp. 6-21.

10. Bauhaus. World Encyclopedia of Puppetry Arts. 2016. URL: <https://surl.lt/cdkbzq/>.

11. Bockley S. Writing with the Moon (and Other Adventures in Object Theatre). Howl Round Theatre Commons. 2021. URL: <https://surl.li/vmmpwm>.

12. Cie 111. Sans Object. URL: <https://surl.li/alyxwy>.

13. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Paris: Les Editions de Minuit, 1976. 23 p.

14. Fischer-Lichte E. The transformative power of performance: A new aesthetics; translated by S. I. Jain. London: Routledge, 2008. 301 p.

15. Gerard N. Le theatre d'animation : un dialogue avec les materiaux. Gare Centrale. URL: <https://surl.lu/jaotdt>.

16. Harman G. Object-oriented ontology: A new theory of everything. London: Pelican, 2018. 231 p.

17. Matteoli J.-L. L'objet pauvre dans le theatre contemporain. Images Re-vues. 2006. V. 1. Pp. 1-26.

18. Proschan F. The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects in Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives. Semiotica La Haye. 1983. V. 43. №. 1-4. Pp. 3-44.

19. Raitano N. Object theatre. Representations. 2011. V. 113. Pp. 72-100.

20. Sideshow Circus Magazine. Aurélien Bory: Sans Objet. URL: <https://surli.cc/xhxtlr>.

21. Turner L. Metamodernism: A Brief Introduction. URL: <https://surli.cc/fuppgv>.

22. UNIMA. (n.d.). Theatre of Objects. In World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: <https://surli.cc/kadiyj>.

Olga Ye. BUCHMA-BERNATSKA,

PhD in Arts, Associate Professor,

Kyiv Municipal Academy
of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: o.buchma@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-8629-5641

Mariia S. POHREBNIAK,

Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre,

Film and Television,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: m.pohrebniak@knutkt.edu.ua,

ORCID: 0009-0006-0825-4242

OBJECT THEATRE AS A STAGE TENDENCY OF THE PERFORMATIVE TURN IN THE ART OF PUPPETRY

Abstract. The article is dedicated to research of the artistic phenomenon of the object theatre within the broader cultural context of the performative turn. In particular, the performative turn in stage art and its influence on the formation of the object theater is considered. Special attention is paid to highlighting the nature of the emergence of the object theater. The origin of object theater from the art of puppetry is clarified and the performance techniques used in object theater are characterized. The features of the development and characteristics of the concept of object theater are outlined, and its forms of integration into various types of stage and actionist art are considered. A theater-scientific analysis of European and Ukrainian object theater performances, as well as performances that use object theater as an expressive element, was carried out. The scientific works of Western European and American researchers of the object theater are analyzed. Object theater is

conceptualized as the result of a transformation within the art of puppetry, shaped by the tendencies of the performative turn. It is proven that modern performative productions of the object theater belong to the aesthetics of the art of puppetry. The theoretical concepts such as the object “animation”, improvised puppet, animation theater are characterized and defined. Stage productions of dramatic theater with the integration of expressive means of puppet theater and object theater are considered. Based on the thesis of Graham Harman's object-oriented philosophy about the possibility of the existence of objects in an autonomous reality and Richard Allen's “object-object” formula, which describes the interaction of an object with a performer without subjective influence, an attempt is made to provide different options for classifying action in various performative forms of the object theater. Within the framework of the study, the impact of metamodernism trends on the character of stage performative practices is considered.

Key words: object theater, performative turn, performativity, art of puppetry, puppet theater, metamodernism, performing arts, dramatic theatre.

References:

1. Venediktova, L. (2011). Performatyvnyshchyn [Performativity]. Art Ukraine. Available at: <https://surl.li/etyhgk> [in Ukrainian]
2. Hrotovskyy, Y. (1999). Teatr. Rytual. Performer [Theatre. Ritual. Performer]. Lviv: Lytopys [in Ukrainian].
3. Karpovets, M. (2018). Performatyvna teoriia kul'tury: povernenna do sub'iekta [Performative theory of culture: returning to the subject]. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury ta mystetstv. 4, 138-145 [in Ukrainian].
4. Craig, E. (1974). Pro mystetstvo teatru [On the art of theatre]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]

5. Kurbas, L. (2022). *Filosofia teatru* [Philosophy of theatre]. Kharkiv-Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
6. Levchenko, O. (n.d.). *Performatyvnist' vs teatral'nist' v aspekty performatyvnoho povorotu* [Performativity vs theatricality in the context of the performative turn]. *Tsentr Lesia Kurbasa*, 13-25 [in Ukrainian]
7. Makarova, M. (2022). *Vzaiemozviazok hlobalizatsii ta kultury u suchasnomu sviti* [The relationship between globalization and culture in the modern world]. *Pytannia kulturolohi*. 40, 34-61 [in Ukrainian].
8. Rusabrov, Ye. (2005). *Komponenty ta khudozhni zasoby teatru animatsii* [Components and artistic means of animation theatre]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zbirnyk naukovykh prats Kharkivs'koho derzhavnoho universytetu mystetstv* im. I. P. Kotliarevs'koho. 15, 219-225 [in Ukrainian].
9. Allen, R. (2016). *The theatricality of objects: Object theatre beyond the puppet*. *Ånd i hanske*, 29, 6-2 [in English].
10. Bauhaus (2006). *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. Available at: <https://surl.lt/cdkbzq/> [in English].
11. Bockley S. *Writing with the Moon (and Other Adventures in Object Theatre)*. Howl Round Theatre Commons. 2021. Available at: <https://surl.li/vmmpwm> [in English].
12. Cie 111. (n.d.) *Sans Objet*. Available at: <https://surl.li/alyxwv> [in English].
13. Deleuze, G., Guattari, F. (1976). *Rhizome*. Paris: Les Éditions de Minuit [in French].
14. Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*; translated by S. I. Jain. London: Routledge [in English].
15. Gerard, N. (n.d.) *Le theatre d'animation: un dialogue avec les materiaux*. Gare Centrale. Available at: <https://surl.lu/jaotdt> [in French].

16. Harman, G. (2018). Object-oriented ontology: A new theory of everything. London: Pelican [in English].
17. Mattéoli, J.-L. (2006). L'objet pauvre dans le théâtre contemporain. Images Re-vues. 1, 1-26 [in French].
18. Proschan, F. (1983). The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects in Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives. Semiotica La Haye. 43(1-4), 3-44 [in English]
19. Raitano, N. (2011). Object theatre. Representations. 113, 72-100 [in English].
20. Sideshow Circus Magazine. (n.d.). Aurélien Bory: Sans Objet. Available at: <https://surli.cc/xhxtlr> [in English].
21. Turner L. (n.d.). Metamodernism: A Brief Introduction. Available at: <https://surli.cc/fuppgv> [in English].
22. UNIMA. (n.d.). Theatre of Objects. World Encyclopedia of Puppetry Arts. Retrieved May 14, 2025. Available at: <https://surli.cc/kadiyj> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.284-316>
УДК 791.63. (477):791.037.7(450.)

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

Vladyslava O. HRANOVSKA,
State Art Lyceum named after T. G. Shevchenko,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: vladlenuch97@gmail.com,
ORCID iD :0009-0001-4982-5017

THE PHENOMENON OF THE ARTIST'S SELF-REALIZATION

Abstract. The article raises the problem of self-realization of the artist in various spheres of artistic activity. The definition of the concept of “self-realization” is clarified. The scientific works of domestic and foreign scientists who study the problems of self-realization of artists in theater, cinema, television, problems of adaptation of artistic works, problems of functioning of musical theaters, problems of directing and screen adaptation of opera are analyzed. The goal is to determine the specifics of the artist's self-realization in various spheres of artistic activity and to identify the features of the director's and artist's means in the presentation of opera and dramatic performances in theatrical and screen arts. A historical excursion is made and the self-realization of artists in the sphere of culture in different eras is shown. The work of the outstanding artist and

architect Franco Zeffirelli became an example of the comprehensive realization of the artist in theater, cinema and television. The influence of the outstanding master of stage and screen, representative of Italian neorealism L. Visconti on F. Zeffirelli's work is shown. It is found out that under the guidance of L. Visconti, the architect and artist F. Zeffirelli mastered the main cinematographic professions, especially the director's specialty. The importance of W. Shakespeare's work in F. Zeffirelli's creative life is outlined. The master's theatrical and cinematic works based on W. Shakespeare's works are analyzed and the specifics of their visual culture are substantiated. The features of the master's scenography and the specifics of his work with actors and opera singers, composers are revealed. The most prestigious opera houses and opera singers with whom F. Zeffirelli worked are shown. The specifics of the directorial means used by the master are revealed, the essence of the main elements of the artist's author's language is revealed. The specifics of F. Zeffirelli's creative style are determined. The main opera performances, performances in drama theaters, and screen works of F. Zeffirelli are analyzed, in which his powerful talent as an artist and director was revealed. The features of the artist's work on television in the film adaptation of opera performances are shown. The phenomenon of biographicalism in the artist's work is revealed through the analysis of his works on stage and screen. The phenomenon of beauty in the master's artistic work is investigated. In studying the phenomenon of the artist's self-realization in modern culture, a comprehensive methodological approach was applied, in particular, culturological and art history approaches, the method of analysis and synthesis, the method of systematization and generalization, the method of comparison, the comparative and biographical method were used. The results of the study expand the arsenal of knowledge regarding the specifics of the artist's self-realization in various spheres of cultural and artistic activity.

Key words: self-realization, culture, fine arts, painter, graphics, screen arts, theater, stage, director, television, musical art, opera, composer, biographicalism, creative personality.

Introduction. Today, there is an increased interest of scientists in various fields of humanitarian knowledge in the problem of realizing the creative potential of a creative personality as one of the key factors of the cultural dynamics of modern society. In the context of the above problem, the issues of maximum self-realization of the artist (who is one of the real types of creative personality), awareness of one's artistic purpose, comprehension of one's calling in modern conditions require deep and comprehensive art-historical understanding, because human creativity is “always something new, the discovery of something new, something that was impossible before, it is a certain increase, a new achievement of human culture” [3, p.7].

Problem statement. It is known that self-realization is a unique process during which a person seeks to reveal and realize his inner potential and can achieve harmony with himself and the world around him. In addition, self-realization becomes a powerful bridge between the inner world of a person and the environment [11, p. 98]. Through self-realization in creativity, artists can express their feelings, emotions and thoughts, as well as explore the depths of their personality. However, sometimes art education gives impetus to self-realization not only in the field of fine arts, but also in other areas of artistic activity.

Therefore, in our opinion, it is necessary to consider the concept of “self-realization of a creative personality” as a kind of dynamic process of manifestation of the artist's creative abilities and his potential in various spheres of creativity, in particular, in stage, screen, musical art, literature, etc. The basis for posing the problem of the artist's maximum self-realization

can be the phenomenon of the creativity of the Italian painter and architect Franco Zeffirelli.

The talent of this master was very clearly manifested in the stage and screen arts as a director, set designer, production designer, screenwriter, and librettist in the production and screen adaptation of primarily opera performances.

Analysis of recent research and publications.

Problems of versatile self-realization of artists in the stage and screen space, problems of interpretation of works of art, problems of musical theaters, opera directing and, in particular, adaptation of opera art by screen means have fallen into the sphere of scientific studies of such art historians as O. Afonina, O. Chernova, R. Fawkes, R. Hanning, O. Izvarina, N. Khilobok, I. Lysenko, P. Pokhodzei, Zh. Sadul, L. Schmadel, A. Solovyanenko, K. Stanislavska, Y. Stanishevsky, O. Starykova, N. Weinstock, M. Wood, V. Vovkun, I. Zubavina, T. Zhuravlyova, and others.

O. Afonina in her fundamental monograph “Musical and theatrical performances in paradoxes and reflections” notes that modern musical theater balances between two polarities: tradition, which embodies the historical and cultural heritage, and innovation, which seeks to discover new forms of expression” [1, p. 4]. O. Izvarina analyzes the genesis and development of opera art and various types of professions that combine in the production of an opera performance. She writes that “opera art as a spectacle combines the work of various specialists: composer, librettist, soloist-vocalist, choir and orchestra performers, conductor, choreographer, choirmaster, costume designer, stage operator and others” [7, p. 66], but for some reason she does not indicate the artist. The researcher points out that “for centuries, the main person in the opera was the singer. Later, the attention of music lovers and music critics was attracted by the work of composers, the interpretation of the author's idea by conductors, and finally the work of the opera

director.” The author articulates the idea that initially the directing profession “did not even have a name, and the work of the director was performed either by the conductor or the director of the troupe himself” [7, p. 66]. A. Solovianenko says that “usually the troupes employed artists who were able to perform plays with music, that is, sing. They performed the functions of self-direction.” The researcher emphasizes that the development of the performance consisted in the layout of the mise-en-scenes. Opera productions were guided by the instructions of European directors or the experience that the actors acquired while working on comic operas, interludes, and divertissements. A general plan for the exits of the characters, the placement of the choir, the use of machinery and scenery was outlined” [17, p. 66]. J. Sadul, in his multifaceted study “History of Cinema. From Its Origin to the Present Day,” examines the origins of cinematic culture and notes that already in the early period of the development of screen arts, “attempts were repeatedly made to transfer scenes from opera and theater performances to film (such as “Hamlet,” “Faust,” “Don Quixote,” etc.)” and states that the performances “suffered considerably when transferred to the screen” [20, p.26]. V. Vovkun studies the culture of opera and opera directing in the article “Trends of Contemporary Directing in the Opera Art of Ukraine”. He has directing practices in staging opera performances and reveals close connections between opera and other types of art. The author claims that opera “occupies a leading place in the hierarchy of musical and theatrical genres, is a vivid expression of innovation in musical art, and actively responds to the cultural demands of society” [23, p. 208]. The researcher adds that today, in the context of the dynamics of time, changing views, tastes, “preferences and requirements of the socio-cultural environment, opera has gone beyond the boundaries of traditional musical and theatrical performance, has undergone certain transformations and modernization” [23,

p. 208]. K. Stanislavskaya in the article “Opera on the Screen: Aesthetic Features of Creation and Perception” notes that interest in creating opera adaptations arose in the 60s–80s of the 20th century” [18, p.68]. The author specifies that “screen works of this kind were shot taking into account the specifics of the artistic potential of musical theater and the aesthetics and expressive means of cinema. At the same time, the directors sought to overcome two opposing trends – the convention of the opera genre and the unconditionality of the cinematic nature of the film” [18, p. 68]. T. Zhuravlyova analyzes the specifics of directorial means of adapting an opera on the screen in the article “Mykola Lysenko’s Opera “Natahka Poltavka” on the Ukrainian Screen: Main Problems of Interpretation”. She points out that in “cinema, music is usually assigned an auxiliary function”. The researcher is convinced that the main difficulty in interpreting an opera in film and on television lies in the consistency of the expressive means of opera art and screen art, the coexistence of their artistic conventions [27, p. 157]. In another article, “Screen Interpretations of Opera Classics,” T. Zhuravlyova expresses the opinion that “the synthesis of cinema with different literary genres, different arts – in particular, opera and theater – allows us to speak of intermediality not only as a method of researching a screen work, but also as a specific way of its construction” [28, p. 37]. The art critic defines “cinematic techniques that made possible the artistic synthesis of opera and film art or were aimed by directors at maximally approximating the conventions of opera theater to the laws of cinematic expressiveness” [28, p. 38]. I. Zubavina in the article Updating the semantic matrix of Eurocentric culture of the 20th-21st centuries. The experience of screen “reading” indicates “it is difficult to argue with the fact that the semantic multidimensionality of the screen opens up immense possibilities in revealing new essences of ontological/basic/key facts of culture through screen interpretations of fundamental categories of the world picture –

“universals” – from extremely general (ontological) to worldview and concretely figurative” [30, p. 98].

We have analyzed the research of scientists on scientific explorations in the field of the features of directorial and artistic means of creating opera on stage and its adaptation by screen means. In this context, we will make an attempt to explore the work of Franco Zeffirelli - one of the outstanding masters of modern world culture. His unique talent was powerfully realized in the author's artistic practices of directing productions, scenography of dramatic and opera performances in theatrical and screen space.

The purpose of the article to substantiate the conditions for the painter's maximum self-realization in the cultural and artistic sphere, as well as to outline the specifics of the expressive means of the director's and artist's skill in the presentation of opera and dramatic performances in theater, cinema, and television

Presentation of the main research material. The tradition of realizing one's talent in cultural and artistic spheres, only related to painting or graphics, originated among painters many centuries ago. Presumably, Leonardo da Vinci stood at the origins of this tradition – one of the brightest representatives of the art of the High Renaissance. After all, it is known that in addition to painting and numerous crafts that the master owned, he was fond of organizing court and city holidays, theatrical performances, staged plays, and developed original scenography based on unique machinery capable of transformation. Such diverse activities of the artist positively influenced the choice of the Duke of Milan, Ludovico Sforza, to invite Da Vinci as a court artist.

Today we can say that cinematography, as one of the most synthetic forms of art, has much in common with painting, and above all, its fundamental visuality. R. Svyato in his article “Artists and Their Art in World Cinema: Possible Forms of

Interaction” writes that despite the fact that “cinema is designed to have a total impact (and a large proportion of technical innovations are also associated with the expansion of sound capabilities), it is visibility that has been and remains the first and integral feature of any film work” [16].

One of the first founders of the authorship model in cinema, Georges Melies had the talent of a painter, but in addition to his main profession, he became interested in graphics, later he began to work as a cartoonist in newspapers and magazines, then as a theater set designer, and, finally, as a director and actor at the Robert Houdin Theater. Later, he sought maximum self-realization, to reveal his inner potential. The artist became interested in screen art. The talent of J. Melies as a painter was manifested in the systematic use in cinema of numerous expressive means of fine arts and theater: decorations (at first simply painted on canvas), costumes, make-up, special mechanisms, dramatic basis, actors. He sometimes replaced stage mechanisms with photographic tricks. Knowing the nature of cinema, J. Melies combined theatrical decorations with painted paintings, which were used in the photo studio [12, p. 9].

In the 1920^s, representatives of various avant-garde movements in the visual arts (Dadaism, Constructivism, Cubism, Surrealism, etc.) painters, graphic artists, and sculptors Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Alberto Cavalcanti, Fernand Léger, Salvador Dali, Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling, and Oskar Fischinger joined the film industry as artists, directors, and actors. Their films (“Mechanical Ballet”, “Intermission”, “Just Time”, “Andalusian Dog”, “Diagonal Symphony”, “Vertical Symphony”, “Parallel Symphony”, “Rhythm 1921”, “Rhythm 1923”, “Rhythm 1925” and others) revealed a desire for self-realization through an original author's vision, an author's interpretation of the moment of reality, a subjective desire to reflect and present an artistic picture of the world through the destruction of the principles of

“traditional narrative and theme” [29, p. 227] specific cinematic means. After all, it is known that the image as a form of reflection is always conditional – it always contains an element of subjective selection and vision, inevitable in the process of artistic creativity: something is consciously omitted, and something is sharpened, emphasized, brought to the fore, hyperbolized, sometimes shifted. According to the famous cubist artist Fernand Leger, who boldly resorted to gaining cinematic experience, “the mistake of painting is the plot. The mistake of cinema is the script. Freeing oneself from this burden will allow cinema to become such a microscope of everything depicted that it will make it possible to reflect the true feeling of the world” [9, p. 26].

The contradictory views of avant-garde filmmakers on the model of authorship in both French and German cinema did not prevent “many of the films created in the 1920s from contributing to the formation of the idea of a high-quality national cinema” [2, p. 58], which presented signs of elitism and was mostly accessible for perception and understanding not to the general public, but only to a few connoisseurs and experts, whose taste was “polished by special knowledge and significant “visual experience” [26, p. 7].

In the post-postmodern era, the problem of strengthening the role of the author as a universal artist in the visual, theatrical and screen arts has undoubtedly become particularly relevant. It is no coincidence that a whole galaxy of painters, graphic artists, sculptors, architects, designers, illustrators has formed in the world cultural space, who have powerfully realized their talent in other areas of artistic activity, such as: film, television and theatrical directing, scriptwriting and dramaturgy, cinematography and acting, scenography, production, publishing, performance. In our opinion, it is worth mentioning these universal artists-authors who created their own unique style. First of all, this is the iconic figure of the outstanding artist

Andy Warhol, and besides him, Kim Ki-Duk, Cindy Sherman, Pedro Almodovar, Matthew Barney, Robert Bridge Richardson, Samantha Louise Taylor-Johnson, Dante Ferretti, Hart Chudleigh, Marina Abramovich, Julian Schnabel, Steve McQueen, as well as Ukrainian artists Ivan Kavaleridze, Serhiy Masloboyshchikov, Dmytro Sukholitky-Sobchuk, Igor Podolchak, Pavlo Kerestey and others.

Let us recall that currently, in the screen arts, the author is usually called a powerful, unique individuality of a director with his philosophy, worldview, unique subjective system of perception and assessment of reality, who has his like-minded assistants, who give him the opportunity to realize himself as a creator in depicting the picture of the world and the image of man in it and present his own world model. The author-director in the legislative field is the subject of copyright for an audiovisual work [13]. In addition, the phenomenon of the author (which can be realized in creative practices as a director, as a screenwriter, operator, artist, etc.) can be presented to the viewer through his own artistic palette, a characteristic score of visual plasticity, an original author's idea, which originates in the artist's worldview [14, p. 22]. In our opinion, the above definition of authorship can be partially extended to authorship in the field of theater. For this purpose, we will turn to the work of the original artist of the second half of the 20th – first quarter of the 21st century, Franco Zeffirelli, who maximally realized his powerful talent as a painter, graphic artist and director in theater, cinema, and television.

Franco Zeffirelli (actually Gianfranco Corsi, because due to certain life circumstances he was forced to live under a pseudonym), was born and spent his youth in Florence – one of the most significant cultural and artistic centers of Italy and the world. He absorbed the greatness of the work of outstanding masters of the world-famous painting school, writers, scientists-thinkers (Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Dante

Alighieri, Francesco Petrarch, Giovanni Boccaccio, Niccolo Machiavelli, Galileo di Vincenzo Bonauti, etc.). Today we can say that the artistic solution of the painter's works goes back to his childhood, which was partly spent in the monastery of San Marco, where he was introduced to art. The boy's upbringing was such that he preferred the fine arts and received the profession of architect at the University of Florence. At first, the young artist sought to reveal and realize his inner potential, to achieve harmony with himself and the world around him only through the use of fine arts. However, his passion for the theater gradually expanded the boundaries of his self-realization. Let us recall that the acquaintance with the stage art of the future master took place in a strange way. Young Gian Franco studied (at the insistence of his father) English. In the process of studying, he found himself under the care of the British diaspora [4] and acquired practical speaking skills based on the materials of William Shakespeare's plays. Learning English was presented to him as a game of tabletop puppet theater. Thus, due to his passion for children's "playing theater", the artist will maintain respect and devotion to Shakespeare's work throughout his long creative life.

Soon came the passion for cinema and the desire to combine screen and theatrical art with his initial profession as a painter (obtained at the Academy of Fine Arts in Florence) and architect. The artist himself noted in his autobiography that his passion for cinema began with unforgettable impressions (especially the work of painters P. Sheriff and R. Furs) from watching the film by the outstanding stage master Laurence Olivier "Henry V". It was an extremely successful film adaptation of the play of the same name by W. Shakespeare [25]. The film received many international awards, and by the decision of the British Film Institute in 1999 it was included in the hundred best British films.

Now we can say with confidence that in essence the fantastically successful career of F. Zeffirelli was determined by the meeting and fruitful cooperation with Luchino Visconti - an outstanding reformer of the opera and drama stage. He boldly asserted “a new peculiar theatrical aesthetics” [15, p. 175], was the creator of the director's theater and the founder of the Italian model of auteur cinema - neorealism. In every frame of L. Visconti's films, “refined aestheticism” was manifested [10, p. 90]. O. Musienko in the article “Luchino Visconti: The Tragedy of Aestheticism” writes that in “Visconti, culture itself becomes the most important element and the arena on which the dramas and tragedies of modern society unfold” and adds, “in order to talk about the fate of culture, the fate of art, the great Italian director finds screen solutions that will always amaze with their genuine beauty, and here the strange harmony of all components, primarily the image and sound series, is simply captivating” [10, p. 92].

F. Zeffirelli always called himself not Italian, but Florentine. He emphasized that “Florence stood above nations for centuries and was the artistic center of the world” [25]. We can state that Florence had a positive influence on the formation of the artist's personality. In our opinion, it is no coincidence that in the mid-1940s, the then young architect and painter (who at that time was already more interested in scenography than in building design) was invited by L. Visconti as an amateur actor, artist and assistant director to the Roman theater “Elyseo”. There he worked on the plays: “A Streetcar Named Desire” by T. Williams, “Troilus and Cressida” by W. Shakespeare, and others. The creative collaboration with L. Visconti extended to work in cinema, in particular, at the Cinecittà film studio. There the young artist gained experience in complex stage-by-stage filmmaking. He assisted the outstanding master in choosing locations for full-scale filming, casting actors, making costumes, etc., and also (under the guidance of such painters as D. Polidori

and O. Scotti), he worked enthusiastically on the artistic design of the films “The Earth Tremble”, “The Most Beautiful”, “Feelings”. The young artist learned to create a holistic artistic image both on stage and on screen. Later, the master would state the following in his book “Autobiography”: “I owe a lot to Luchino Visconti. He was my teacher, under his guidance I took my first steps in art. Much has been said about him as a famous artist, but he was also a great teacher” [25].

Franco Zeffirelli took the first bold steps (both in the theater and in cinema) in working on the spatial and visual realization of the director's idea, “which is the basis of any screen or stage dramaturgy.” The painter gradually realized the importance of carefully organizing the unfolding of the scope of the action, “outlining its coloristic scale” [6, p.58]. The artist and at the same time an architect in the theater and in the cinema attached special importance to the scenery, which would act as a kind of scenario in plastic, the background of “dramaturgical action, plot development, stylistics of the stage and screen work, selection of special effects” [6, p. 58].

Already in the early 50^s of the 20th century creative practices in dramatic theater and cinema contributed to F. Zeffirelli's acquisition of the status of a successful and promising artist. At this time, the artist desperately tested his abilities in directing and scriptwriting, and this soon led to an almost fateful invitation from the management of the world-famous Milanese opera house La Scala. Interestingly, the young artist agreed to accept the offer (regarding the work of the artist-designer of the opera G. Rossini “Cinderella” to the libretto by J. Ferretti) only on condition that he was given the opportunity to also direct. The debut production of the opera (although, according to K. Stanislavskaya, “compared to other spectacular forms, opera has not become a genre of mass culture, unlike, for example, cinema” [18, p. 67]) at the famous La Scala made a real splash

and people started talking about F. Zeffirelli as a rather talented young director and original set designer.

One after another, F. Zeffirelli receives offers to collaborate with the most prestigious opera houses in the world: the Opera National de Paris, the Royal Opera House (in London), the Wiener Staatsoper Metropolitan Opera (in New York), The Dallas Opera), where he presented brilliant productions of “The Italian Girl in Algiers”, “Mignon”, “Turandot”, “Don Giovanni”, “Carmen”, “La Boheme”, “Norma”, “Tosca”, “Lucia di Lammermoor”, “Pagliacci”, “La Prairie Honor”, “La Traviata”, “Antony and Cleopatra”, “Aida”, “Othello” and others and gained wide recognition. He follows the basic directing principles of his teacher (L. Visconti) in working on opera performances. Sometimes he acts as a librettist, as, for example, in the opera “Antony and Cleopatra”. Franco Zeffirelli stages the above-mentioned operas several times in different theaters around the world and strives to give the opera a dynamic performance (as opposed to the static style of solo singing that was common at the time). In addition, the artist used the method of provocative direction in the interaction of performers and spectators. This contributed to attracting a wide audience to the theater. Working on the production of the opera “Lucia di Lammermoor”, the director boldly, but with great difficulty, broke the idea of how singers should behave while performing arias on stage. This, for example, concerned the performer of the main role, Joan Sutherland, who was used to standing motionless on stage, looking at the conductor and performing opera arias. However, F. Zeffirelli forced the singer to act differently. The master saw that the heroine, who was going crazy, was not at all static in terms of the development of the action; on the contrary, in paroxysms of an insidious illness, she had to run around the stage, go up and down the set stairs, fall, crawl, and get up. During rehearsals, day after day, F. Zeffirelli trained the opera diva's ability (simply by driving

her around the stage and up and down the rather steep stairs) to perform the parts, and, dressed in a long dress, to be in continuous motion. In the scene “Lucia's Madness” numerous press reviews noted “fantastic directorial ingenuity” [22]. In one of the key scenes, Lucia, dragging a blood-stained sheet behind her, descends the stairs, runs across the stage and at the same time takes dizzyingly high notes with her voice. This dynamic scene so captivated and conquered the audience with the amazing directorial and performing mystery of the narrative that at the premiere the ovations did not subside for nineteen minutes.

Franco Zeffirelli, as a director, carefully built the images of the heroes in opera performances and helped singers reveal their talent not only in singing, but also in dynamic movement. And in this he was especially strongly supported by Maria Callas, perhaps the greatest soprano of the 20th century. Their creative collaboration with the singer began with work on the opera “La Traviata” by G. Verdi. In his work on the artistic design of performances, F. Zeffirelli always listened to the music of the opera for which he was developing the scenography many times in advance and knew it well, drew detailed sketches, and as a director-producer, carefully prescribed each *mise-en-scène*, which is one of the most complex tools of pictorial expressiveness, “since it constantly changes, transforms depending on the relationships between the characters, and flows into other *mise-en-scenes*” [6, p. 59]. Thus, the performance gradually came to life as an artistic phenomenon, and the final appearance of the scene was an exact copy of his preparatory sketches and drawings. We would like to point out that the master will frame the director's script for film and television productions with the same care (as in theatrical productions) and in the adaptation of operas. It should be noted that thousands of his partially animated drawings, sketches, graphic sketches (some of which were never used in productions), as well as costumes, have been exhibited by the

Franco Zeffirelli Foundation since 2017 in the luxurious halls of the San Firenze Palace in the historic center of Florence. For the right to donate his now priceless archive to his native city, the master had to fight for a long time (for 15 years) with city hall officials, who were convinced that neither the unique art archive nor F. Zeffirelli himself was needed by Florence, just as he himself was once unnecessary to his own father [4].

It is significant that F. Zeffirelli had a rather stormy temperament and sometimes put his own complex artistic concepts above the subtleties of acting (both in drama and opera theater, cinema, and television). As an artist and director, he was not particularly concerned with the comfort of the performers in the scenery, costumes, and makeup. His innovative performance based on W. Shakespeare's play "Much Ado About Nothing" is proof of this. The master decided on this performance in a specific "Sicilian manner" and presented the audience with a bright enchanting spectacle. This spectacle was distinguished by the dynamics of the rapid, relentless movement of the performers and luxurious scenography. Against the background of such a spectacle, it was difficult for the actors to cause laughter with a word or song. Nevertheless, the performance was a stunning success.

Recall that F. Zeffirelli was fond of Shakespearean drama since childhood. Such a passion later helped to realize magnificent productions in drama and opera theaters, film adaptations, among which we will name "The Taming of the Shrew", "Hamlet", "Othello", "Romeo and Juliet". Let us point out that receiving an invitation to cooperate with the London Old Vic Theatre (the main center of Shakespearean productions) was an extremely responsible step in the creative career of the director and foreign artist. However, the artist coped, moreover, his influence on the acting school of the British theater was obvious. The essence of this influence (as in the opera theater)

was the dynamism of the performer's plasticity, which replaced the inexpressive static.

A huge success was brought to him by the production (with the author's concept of scenography, which was rich in colors and various artistic constructions) of the play "Romeo and Juliet" with John Stride and Judi Dench in the main roles. It was F. Zeffirelli who, for the first time in the history of productions of Shakespeare's plays (on stage and screen), risked (and never regretted) significantly "rejuvenating" the performers of the roles of Romeo and Juliet. As for the artistic design of the play, on stage, according to his numerous sketches, the set designers created an entire street. In the center of the stage street was placed a fountain filled with dry ice. The evaporation of dry ice created unforgettable impressions of fog, a feeling of morning coolness in a hot country.

In 1968, the film "Romeo and Juliet" appeared on the world screen, an adaptation of the play of the same name by W. Shakespeare. This is perhaps the best film among the numerous adaptations of the 20th–21st centuries, as it entered the golden fund of world cinema. Very talented artists worked with F. Zeffirelli in the film. The scenery was created by Renzo Mongiardino and Antoni Fedeli, the costume designer was Danilo Donati. For example, an exact copy of the Verona square with the facade of the church and the city fountain was created by the decorators in the pavilion of the Cinecittà film studio. It is significant that the church facade (created by modern artists) exactly repeated the architectural forms of the ancient basilicas of Tuscany.

No less impressive were the historical costumes of the characters, their unique shapes, colors, decorations, and ornaments that correspond to the Quattrocento style. For example, (according to the director and painter's idea), the luxurious costumes of the Capulet clan in the film are characterized by bright ochre-red tones, while the costumes of

the Montague clan were chosen in restrained tones of a blue-brown palette. The costumes of the characters were made of large volumes of fabric (brocade and velvet), embroidered with patterned metallic ribbon, and had a very large weight [8].

One of the powerful key elements of Zeffirelli-director's authorial language will be the truly immortal music of composer Nino Roth. Recall that the music was originally written by the composer for the play "Romeo and Juliet", and later entered the complex soundtrack of the film, to which the composer added new original musical themes. Interestingly, the Minstrel's performance of the song "What is a Youth" will take place in a complex *mise-en-scène* (in which the selection of types of human faces of the Renaissance era is striking, above all), built by the director not only under the influence of works of Renaissance painting, but also according to the laws of opera performance.

The film "Romeo and Juliet" was a phenomenal success with audiences and critics and was awarded many prestigious awards (The American Academy Award ("Oscar"), The Golden Globe Award, The National Board of Review of Motion Pictures, The British Academy of Film and Television Arts (BAFTA), *Ente David di Donatello*, *Nastro d'argento*) for direction, artist's work, visual and plastic, and musical solutions.

In our opinion, the phenomenon of biographicalism in the author's work of F. Zeffirelli is interesting. This in a certain way influenced both the choice of opera material and the creation of the 1999 biographical film "Tea with Mussolini" (one of the master's last works). Let us recall that biographicalism in stage, screen, and musical arts can manifest itself as "the coverage of the artist's own life facts; identification with characters endowed with a portrait resemblance to the author; improvisations associated with life observations, dreams; direct or indirect associations with the author's life, which deepen and are reproduced more believably; in a special

attitude towards the heroes, on whom the director projects thoughts, feelings, justifying his life, mistakes" [14, p. 14], and can also be "latently present in the work, that is, expressed implicitly, sometimes the author himself stubbornly does not recognize the biographical nature of his creation" [13, p. 96].

The reason for our reflections is the fact that F. Zeffirelli was born out of wedlock and lost his mother in early childhood. It seems to us that the artist tried to partially recreate her image (or, at least, pay tribute to her) on the opera stage. For example, in G. Puccini's opera "La Bohème" Mimi dies - a young heroine terminally ill with tuberculosis. In "La Traviata" Violetta Valerie, betrayed by her lover and suffering from tuberculosis, also (like the artist's mother) dies young. Even in Neddy (the heroine of one of the most tragic operas by R. Leoncavallo "Pagliacci"), an unfaithful young wife who dies at the hands of her husband, F. Zeffirelli probably saw the same unfaithful mother. It is significant that for G. Verdi himself, the opera "La Traviata" also had a biographical echo. Thus, we can state that the manifestations of biographicalism in the stage and screen work of F. Zeffirelli show that "biographical experience became for him the basic material from which his artistic world was formed, which today impresses with its unique authenticity in the expression of individual and personal feelings, experiences, reflections, aspirations" [13, p. 106].

The artist devoted his artistic talent to the staging and popularization of the musical-dramatic genre of opera, which was his main passion and essentially constituted the meaning of his artistic life. Let us recall that almost fifty percent of the world's fund of classical opera productions belongs to F. Zeffirelli and his followers. He saw his mission as maximally popularizing the rather complex art of opera among the general public, both personally and through the means of screen arts [25].

F. Zeffirelli had a perfect ear for voices, the artistic director worked in stage and screen productions with such prominent opera performers as Maria Callas, Juan Pons, Katia Richarelli, Jose Carreras, Joan Sutherland, Plácido Domingo, Teresa Stratas, Tito Gobbi, Mirela Freni, Giustino Diaz, Rolando Panerai and created with them profound character images and impeccable in harmony and beauty mise-en-scène [24].

The master demonstrated his artistic scope, supported by steady audience success, both in the theater and in film and television works. The debut of the screen adaptation of an opera on television was G. Puccini's "La Boheme" in 1965. This screen adaptation contributed a lot to the popularization of the opera. Let us recall that until then F. Zeffirelli was in charge of directing live television broadcasts of operas from the La Scala theater. He skillfully reduced the distance between the audience and the stage, gave the opportunity to closely "observe the soloists, conductor, musicians of the orchestra and choir" [18, p. 68], expanded and diversified the palette of "the audience's perception", allowed "him to immerse himself deeper into the world of individual experience of his image as an artist" [18, p. 68]. The painter and director skillfully showed on the screen an interested, excited, and moved audience sitting in the hall. This helped "the viewer to more fully feel the atmosphere of the holiday" [18, p. 68] on stage.

It is gratifying to note that the producers risked holding the premiere of the film-opera "La Boheme" (one of the most successful opera adaptations on the screen of the 20th century) simultaneously in 400 large cinemas in the USA and Europe. The producers never regretted it, because the audience's triumph became the decisive argument. The director and the painter filmed in the studio and emphasized close-ups (an important way of "controlling the viewer's gaze and thought" [6, p. 60]). In our opinion, he managed to achieve the optimal balance

between theatrical “conventionality and the realism of cinema” [18, p. 70]. Of course, the director was accused of excessive naturalistic details, overcrowding the frame with objects of the setting and everyday life, and was criticized for shifting the emphasis from the inner world of the characters to the outer world (in particular, due to excessively bright costumes and elegant decorations). Critics believed that the master thus leveled the drama of the sequence of events [22]. However, this position of the critics in no way diminished either the quality of the film-opera or the merits of the director-author.

Franco Zeffirelli always tried to preserve the national identity of a musical work. In 1970, he worked on a television version of Ludwig Beethoven's only opera, *Fidelio*. Recall that in 1904, one of the many asteroids was even named after this opera [Schmadel]. In his work on the television adaptation, the art director used a specific magic of the image and took into account the fact that “television and theater, interacting, are enriched with new ideas, forms of thinking in the reproduction of reality” [12, p. 242]. Thus, the master, realizing his artistic potential, skillfully used the ability of screen arts to “remember” works of related arts, especially theater. After all, “over time, actors leave the stage, generations of directors and artists change, productions “grow old”. Having time to record on film performances and actors in the prime of their creative abilities is one of the main tasks of television in forming the general fund of cultural values of a certain country” [12, p. 243]. Television has the ability to intelligently alternate the showing of theatrical performances from its own funds – “a real arsenal of artistic culture” [12, p. 244]. In our opinion, television is capable of “involving new generations of young people in the values on which the older generation was raised” [12, p. 244].

The next opera to be adapted for the screen by F. Zeffirelli will be Pietro Mascagni's “*Peasant Honor*”. This opera was previously staged by the master at the La Scala

theater. The 1982 screen adaptation of the opera will first appear on television screens in Italy, and then it will receive favorable reviews from the audience and the press and will be broadcast on US television [5, p. 186]. The uniqueness of the filming of both “Peasant Honor” and the subsequent screen adaptation – “Pagliacci” by Ruggero Leoncavallo (which the master staged four times in different theaters around the world) lies primarily in the record-breaking short production time and the ability of opera singers to perform their parts not to a phonogram (which significantly simplifies and reduces the cost of filmmaking technology), but to the accompaniment of, so to speak, a “live” orchestra conducted by Georges Praetor. The musical and dramatic action in both films begins on the stage of the La Scala theater. Let us point out that for filming above the first rows of the audience seats, a wooden platform was built, on which the cameras were placed. Then the opera action, immersed in luxurious scenery, goes beyond the stage and is filmed in the pavilions, as well as in natural locations, where (according to the libretto author's plan) the events could take place. Then, in the finale of the performance, the opera action returns to the stage again. In order to generate a “live” disturbing atmosphere of both performances adapted to the television screen (and this implied the dominance of close-ups and medium shots), the art director was not afraid of innovative steps, almost simultaneously filming the opera material in the theater, in the studio, and on location. In addition, the art director used a diverse palette of light and shadow and perspective as effective means of revealing the “author’s attitude to on-screen events” [6, p. 60] and creating deep, multifaceted images. Thus, F. Zeffirelli (despite the attacks of both envious people and ordinary “colleagues” in the same workshop) asserted the primacy of beauty in the stage and screen space. To this end, he creatively used a wide palette of visual art tools.

In the film adaptations of opera performances, F. Zeffirelli always set as his directorial task the careful creation of “living” believable characters by musical and screen-stage means. It is no coincidence that the master collaborated mainly with those performers who possessed not only high vocal technique, but were also able to demonstrate filigree acting skills. For example, it was Placido Domingo (who played the main roles in all the screen versions of the master's operas, where perhaps the best was the film interpretation of “Otello”) and Teresa Stratas, who performed, uniquely, the role of Violetta Valeri in the screen version of “La Traviata” by G. Verdi. The world premiere of this opera took place in 1983. F. Zeffirelli repeatedly presented productions of “La Traviata” (in a variety of color and light richness [24]) on various stages in Europe and the USA.

Franco Zeffirelli worked in theater, cinema, and television. He was deeply aware that “the opera genre by default carries an attitude towards convention and is a kind of game of music in life” [19]. The artist cared about the audience and boldly demanded from opera singers naturalness of voice handling, careful training of body plasticity, concern for the development of the character’s character, and not demonstrative care and showing off only vocal technique. In such an artistic worldview (despite the critics’ accusations of eclecticism, of old-fashioned interpretation of opera art), preservation of “the original source in the adaptation of works for a modern audience” [1, p. 4] he saw his credo, his opportunity for maximum self-realization in various spheres of artistic activity.

Conclusions. Our study substantiated the latest possibilities of correlation of the culture of fine, theatrical, musical and audiovisual arts with respect to the phenomenon of self-realization of the artist in the artistic field. The author of the article investigated the interpretation of pictorial and expressive means in the creative laboratory of the director and artist in the

plane of the stage and screen. The researcher determined the specificity of the directorial and artistic creativity of Franco Zeffirelli in the staging of dramatic performances and operas in the theater and their adaptation on the film and television screen. This feature lies in the master's desire to give the art of drama and opera performance dynamics, the ability to teach dramatic actors and opera singers, to reveal images-characters through the continuous movement of internal and external action by using the method of provocative directing in the communication of performers and the audience.

In conclusion, we note that as an artist and director, screenwriter and librettist Franco Zeffirelli believed that the culture of opera and dramatic performance should be understandable not only to a specialized audience, but also to the general public, therefore he developed his unique author's style. This author's style was characterized by classical simplicity, accuracy and realism of the smallest details, which was combined with the master's deep penetration into the dramatic essence of the action. Throughout his long life, the artist F. Zeffirelli worshiped the cult of beauty. He always very subtly felt the power of screen arts and their connection with the visual, theatrical and musical arts, their powerful influence on the viewer. Franco Zeffirelli, as a bright creative individuality, tirelessly improved himself and confidently presented his bright creativity, filled with original artistic images, to the world community [11, p. 107]. He tirelessly sought ways to communicate with the audience through creativity and, maximizing his talent, selflessly conveyed this in his authorial messages from the stage, film, and television screens.

References:

1. Afonina, O. (2025). Muzychno-teatralni vystavy v paradoksakh i refleksiakh [Musical and theatrical performances

- in paradoxes and reflections]: monohrafiia. Sumy: FOP Tsoma S.P. [in Ukrainian].
2. Bordwell, D. (1979). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. *Film Criticism*. 4, 1, *Film Theory* (Fall 1979), 56-64 [in English].
 3. Brovko, M., Shutov, O. (1997). Aktyvnist mystetstva i problema vzaiemodii khudozhnoho ta sotsialnoho prohresu [The activity of art and the problem of the interaction of artistic and social progress]. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: Zb. nauk. prats.* 3-15 [in Ukrainian].
 4. Donadio, R. (2009). Maestro Still Runs the Show, Grandly. Available at: <https://surl.li/ltsgdm> [in English].
 5. Fawkes, R. (2000). *Opera on Film*. London: Duckworth. 185-186 [in English].
 6. Horevalov, S., Desiatnyk, H. (2014). Vstup do spetsialnosti kino-, telemystetstvo [Introduction to the specialty of film and television art]: navch. pos. Kyiv: KNU [in Ukrainian].
 7. Izvarina, O. (2018). Operna rezhysura v ukrainskomu opernomu teatri 20-kh rokiv XX stolittia [Opera directing in the Ukrainian opera theater of the 20^s of the 20th century]. *Muzychne mystetstvo v osvithnomu dyskursi*. 3, 66-70 [in Ukrainian].
 8. Maddaus, G.(2024). Judge Again Dismisses ‘Romeo and Juliet’ Lawsuit Over Underage Nude Scene. Available at: <https://surl.lu/nqdalz> [in English].
 9. Musiienko, O. (1995). “Nova khvyliia” u frantsuzkomu kinematohrafi: dzherela, teoretychnyi grunt, maistry [“New Wave” in French Cinema: Sources, Theoretical Ground, Masters]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
 10. Musiienko, O. (2016). Lukino Viskonti: trahediia estetyzmu [Luchino Visconti: The Tragedy of Aestheticism]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. 19, 90-91 [in Ukrainian].

11. Pohrebniak, H. (2016). Avtorske kino yak vidobrazhennia dukhovnoho vidrodzhennia natsii [Author's cinema as a reflection of the spiritual revival of the nation]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. 19, 106-113. [in Ukrainian].
12. Pohrebniak, H. (2017). Kino, telebachennia i radio v stsenichnomu mystetstvi [Cinema, television and radio in the performing arts]. Kyiv, NAKKKiM [in Ukrainian].
13. Pohrebniak, H. (2020). Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Author's cinema in the cultural space of the second half of the 20th – early 21st century]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
14. Pohrebniak, H. (2021). Avtorskyi kinematohraf u khudozhnii kulturi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Author's cinema in the artistic culture of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia doktora mystetstvoznavstva: 26.00.01 – Teoriia ta istoriia kultury. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
15. Pohrebniak, H. (2023). Stsena yak obshyr mystetskykh rozvidok rezhysera-avtora. Chastyna 4. Lukino Viskonti: teatralni praktyky kinorezhysera [The stage as an expanse of artistic explorations of the director-author]. Mystetstvoznavchi zapysky. 446 174-181 [in Ukrainian].
16. Svyato, R. (2010). Artists and their art in world cinema: possible forms of interaction. Cinema-Theater. 5. Available at: <https://surl.li/kqaggn> [in Ukrainian].
17. Solovianenko, A. (2010). Stanovlennia natsionalnykh form opernoi rezhysury. K syntezu teatralnykh tradytsii: kyivska stsena [The formation of national forms of opera directing. Towards a synthesis of theatrical traditions: the Kyiv stage] Kultura i suchasnist. 2, 177-181 [in Ukrainian].

18. Stanislavska, K. (2009). Opera na ekrani: estetychni osoblyvosti stvorennia ta sprymannia [Opera on the Screen: Aesthetic Peculiarities of Creation and Perception]. Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. 4, 67-72 [in Ukrainian].
19. Russano, H. B., Weinstock, H. (2025). Opera. Available at: <https://surli.cc/byexyi> [in English].
20. Sadul, G. (1955). Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours [History of cinema]. Paris: Flammarion [in French].
21. Schmadel, L. (2003). Dictionary of Minor Planet Names. Springer Science & Business Media [in English].
22. Vecchi, G. G. (2007). Zeffirelli: Silvio ti supplico. Meglio le vecchie barzellette [Zeffirelli: Silvio, please. Old jokes are better]. Available at: <https://surli.cc/kwjtbce> [in Italian].
23. Vovkun, V. (2020). Tendentsii suchasnoi rezhysury v opernomu mystetstvi Ukrainy [Trends in contemporary directing in the operatic art of Ukraine]. Mystetstvovoznavchi zapysky. 37, 207-211 [in Ukrainian].
24. Wood, M. (2021). Delivering the Quality Experience: Franco Zeffirelli. Available at: <https://surli.cc/usbazi> [in English].
25. Zeffirelli, F. (2006). Autobiografia [Autobiography]. Milano: Mondadori [in Italian].
26. Zhukova, N. (2010). Elitarnist yak komponent kulturotvorennia: dosvid neklasychnoi estetyky [Elitism as a component of cultural formation: the experience of non-classical aesthetics]. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
27. Zhuravlova, T. (2019). Opera "Natalka Poltavka" Mykoly Lysenka na ukrainskomu ekrani: osnovni problemy interpretatsii [The opera "Natalka Poltavka" by Mykola Lysenko on the Ukrainian screen: main problems of interpretation]. Ukrainske mystetstvovoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii. 5, 157-164 [in Ukrainian].

28. Zhuravlova, T. (2020). Ekranni interpretatsii opernoi klasyky [Screen interpretations of opera classics]. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 2-3 (47-48), 37-50 [in Ukrainian].
29. Zubavina, I. (2009). Khudozhnie modeliuvannia chasoprostoru u kinematohrafi yak semantyko-estetychnyi poshuk [Artistic modeling of space-time in cinema as a semantic and aesthetic search]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. 4-5, 224-239 [in Ukrainian].
30. Zubavina, I. (2016). Onovlennia smyslovoi matrytsi yevropotsentrychnoi kultury XX-XXI st. Dosvid ekrannoho "prochytannia" [Updating the semantic matrix of Eurocentric culture of the 20th-21st centuries. The experience of screen "reading"]. Naukovyi Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. 19, 98-105 [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

Владислава Олександрівна Грановська,
Державний художній ліцей імені Т. Г. Шевченка,
Київ, Україна,
e-mail: vladlenuch97@gmail.com,
ORCID: 0009-0001-4982-5017

ФЕНОМЕН САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНИКА

Анотація. У статті ставиться проблема самореалізації художника в різних сферах мистецької діяльності. Уточнюється визначення концепту «самореалізація». Аналізуються наукові праці вітчизняних та зарубіжних вчених, які досліджують проблеми самореалізації художників театрі, кіно, телебаченні, проблеми адаптації художніх творів, проблеми функціонування музичних театрів, проблеми режисури та екранізації опери. Ставиться мета визначити специфіку самореалізації художника в різних сферах мистецької діяльності та виявити особливості засобів режисера і художника в презентації оперної і драматичної вистави в театральному та екранному мистецтвах. Здійснено історичний екскурс і показано самореалізацію художників у сфері культури в різні епохи. Творчість визначного художника й архітектора Франко Дзефіреллі стала прикладом всебічної реалізації митця в театрі, кінематографії і на телебаченні. Показано вплив на творчість

Ф. Дзефіреллі визначного майстра сцени та екрану, представника італійського неореалізму Л. Вісконті. З'ясовано, що під керівництвом Л. Вісконті архітектор і художник Ф. Дзефіреллі опанував основними кінематографічними професіями, зосібна режисерським фахом. Окреслено значення творчості В. Шекспіра в творчому житті Ф. Дзефіреллі. Проаналізовано театральні та кінематографічні роботи майстра за творами В. Шекспіра та обґрунтовано специфіку їх візуальної культури. Виявлено особливості сценографії майстра та специфіку його роботи з акторами та оперними співаками, композиторами. Показано найпрестижніші оперні театри та оперних співаків, з якими працював Ф. Дзефіреллі. Виявлено специфіку режисерських засобів, якими користувався майстер, розкрито сутність основних елементів авторської мови художника. Визначено специфіку творчого стилю Ф. Дзефіреллі. Проаналізовано основні оперні вистави в драматичних театрах, екранні роботи Ф. Дзефіреллі, в яких виявився його потужний талант художника та режисера. Показано особливості роботи художника на телебаченні в екранізації оперних вистав. Розкрито феномен біографізму у творчості художника через аналіз його робіт на сцені та екрані. Досліджено феномен краси у художній творчості майстра. У вивченні феномену самореалізації художника в сучасній культурі було застосовано комплексний методологічний підхід, зокрема, використано культурологічний і мистецтвознавчий підходи, метод аналізу та синтезу, метод систематизації та узагальнення, метод порівняння, компаративний та біографічний метод. Результати дослідження розширюють арсенал знань щодо специфіки самореалізації художника в різних сферах культурно-мистецької діяльності.

Ключові слова: самореалізація, культура, образотворче мистецтво, художник, графіка, екранні

мистецтва, театр, сцена, режисер, телебачення, музичне мистецтво, опера, композитор, біографізм, творча особистість.

Список використаної літератури:

1. Афоніна О. Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях: монографія. Суми: ФОП Цьома С.П., 2025. 152 с.
2. Bordwell D. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. Film Criticism. Vol. 4, No. 1, Film Theory (Fall 1979). Pp. 56-64.
3. Бровко М., Шутов О. Активність мистецтва і проблема взаємодії художнього та соціального прогресу. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Київ: КДЛУ, 1997. Сс. 3-15.
4. Donadio R. Maestro Still Runs the Show, Grandly. URL: <https://surl.li/itsdgm>.
5. Fawkes R. Opera on Film. London: Duckworth, 2000. Pp. 185-186.
6. Горевалов С., Десятник Г. Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво: навч. пос. Київ: КНУ, 2014. 132 с.
7. Ізваріна О. Оперна режисура в українському оперному театрі 20-х років XX століття. Музичне мистецтво в освітньому дискурсі. 2018. №3. Сс. 66-70.
8. Maddaus G. Judge Again Dismisses 'Romeo and Juliet' Lawsuit Over Underage Nude Scene. 2024. URL: <https://surl.lu/nqdalz>
9. Мусієнко О. «Нова хвиля» у французькому кінематографі: джерела, теоретичний ґрунт, майстри. Київ: Мистецтво, 1995. 195 с.
10. Мусієнко О. Лукіно Вісконті: трагедія естетизму. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. Вип.19. Сс. 90-91.

11. Погребняк Г. Авторське кіно як відображення духовного відродження нації. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. Вип.19. Сс.106-113.
12. Погребняк Г. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: Київ, НАКККиМ. 2017. 392 с.
13. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Київ: НАКККиМ, 2020. 448 с.
14. Погребняк Г. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ: НАКККиМ, 2021. 36 с.
15. Погребняк Г. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 4. Лукіно Вісконті: театральні практики кінорежисера. Мистецтвознавчі записки. 2023. Вип. 44. Сс.174-181.
16. Свято Р. Художники та їхнє мистецтво у світовому кіно: можливі форми взаємодії. Кіно-Театр. 2010. №5. URL: <https://surli.li/kqaggn>.
17. Солов'яненко А. Становлення національних форм оперної режисури. К синтезу театральних традицій: київська сцена. Культура і сучасність. 2010. №2. Сс.177-181.
18. Станіславська К. Опера на екрані: естетичні особливості створення та сприймання. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2009. № 4. Сс. 67-72.
19. Russano H. B., Weinstock H. Opera. 2025. URL: <https://surli.cc/byexyi>.
20. Sadul G. Histoire de l'art du cinema. Des origins a nos jours. Paris: Flammarion, 1955. 466 p.
21. Schmadel L. Dictionary of Minor Planet Names. Springer Science & Business Media, 2003. 992 p.

22. Vecchi Gian Guido. 2007. Zeffirelli: Silvio ti supplico. Meglio le vecchie barzellette. URL: <https://surli.cc/kwjtbtc>.
23. Вовкун В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. Мистецтвознавчі записки. 2020. Вип. 37. Сс. 207-211.
24. Wood M. Delivering the Quality Experience: Franco Zeffirelli. URL: <https://surli.cc/usbazi>.
25. Zeffirelli F. Autobiografia. Milano: Mondadori, 2006. 527 p.
26. Жукова Н. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики. Київ: ПАРАПАН, 2010. 244 с.
27. Журавльова Т. Опера «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на українському екрані: основні проблеми інтерпретації. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2019. Вип. 5. Сс.157-164.
28. Журавльова Т. Екранні інтерпретації оперної класики. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2020. № 2-3(47-48). Сс.37-50.
29. Зубавіна І. Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2009. Вип. 4-5. Сс. 224-239.
30. Зубавіна І. Оновлення смислової матриці європоцентричної культури ХХ–ХХІ ст. Досвід екранного «прочитання». Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. Вип. 19. Сс. 98-105.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.317-338>
УДК 347.78(477)(045)

Інга Михайлівна ПАСЕНКО,
кандидат педагогічних наук,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва,
Київ, Україна,
e-mail: i.pasenko@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0009-0005-9570-2893

АВТОРСЬКЕ ПРАВО ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ВЛАСНІСТЬ У СФЕРІ МИСТЕЦТВА.

Анотація. Стаття присвячена теоретичним і практичним аспектам захисту авторських прав та інтелектуальної власності у сфері мистецтва. На основі аналізу наукової літератури та нормативно-правових актів висвітлено особливості правового захисту мистецьких творів і розглянуто механізми охорони творчих надбань. Авторське право розглядається як фундаментальна складова креативних індустрій, що гарантує митцям – художникам, музикантам, кінематографістам – ексклюзивні права на їхні оригінальні твори, забезпечує можливість контролю за їх використанням та отримання прибутку від творчої діяльності. У статті проаналізовано освітні, практичні та етичні аспекти інтеграції знань із інтелектуальної власності в освітній процес, підкреслено значення правової обізнаності у сфері мистецтва в умовах цифрової доби. Зазначено, що сучасний митець постає не лише як творець, а й як активний учасник правових, економічних та соціальних процесів. У такому контексті поняття «інтелектуальна власність» виходить за межі суто юридичної категорії, перетворюючись на інструмент творчої свободи, особистої безпеки та професійної

реалізації. Окрему увагу приділено викликам, пов'язаним із розвитком цифрових технологій, що зумовлюють зростання випадків порушення авторських прав і визначають необхідність удосконалення національної та міжнародної законодавчої бази. Водночас підкреслено роль міжнародного співробітництва у сфері охорони авторських прав, оскільки глобальний культурний обмін потребує єдиних стандартів і прозорих правил. Важливим є також формування у майбутніх митців навичок правової культури, що забезпечує їх конкурентоспроможність на світовому ринку. Розвиток правової грамотності у творчих середовищах сприяє не лише захисту авторських прав, а й створенню умов для інновацій та сталого розвитку креативних індустрій. У підсумку наголошується, що гармонійне поєднання мистецтва і правової свідомості є запорукою успішної інтеграції українських митців у глобальний культурний простір.

Ключові слова: твори мистецтва, авторське право, інтелектуальна власність, реєстрація авторського права, знак авторського права, порушення авторського права та інтелектуальної власності, добросовісне використання.

Вступ. Сьогоденні реалії характеризуються стрімкими тенденціями розвитку науки, техніки та культури. У своєму прогресі суспільство дійшло до тієї межі, коли його подальший розвиток буде зумовлено саме людською інтелектуальною діяльністю, результати якої визначатимуть стратегію розвитку соціально-економічної сфери.

Постановка проблеми. В епоху комп'ютерних технологій проблема захисту авторських прав творів мистецтва стає все більш актуальною. Часто виникають випадки, коли митці стають жертвами крадіжок інтелектуальної власності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вивченням питань захисту авторських прав у мистецькій сфері протягом різного часу займалися такі видатні науковці як: Б.М. Криволапов [1], В.О. Семків [2], Р.С. Шандра, І.В. Шинкаренко [3], А.С. Штефан [4], а також інші видатні вітчизняні та зарубіжні науковці.

Метою статті є висвітлити особливості захисту авторських прав у різних мистецьких сферах. Із мети випливають такі завдання:

- висвітлити зміст поняття інтелектуальна власність та авторське право у мистецтві;
- надати теоретичне обґрунтування охорони та захисту авторських прав у мистецькій сфері;
- встановити специфіку правового регулювання охорони авторських прав різних мистецьких напрямків;
- проаналізувати рівень захисту авторських і суміжних прав митців у відповідності до законодавства України;
- визначити, які дії вважаються порушенням авторських прав та інтелектуальної власності, та як слід діяти у такому випадку.

Виклад основного матеріалу. Термін «інтелектуальна власність» застосовують у різних значеннях. Так, його використовують для позначення комплексу прав як майнового, так і морального характеру стосовно результатів творчої, інтелектуальної діяльності. Зокрема, Конвенція про створення Всесвітньої організації інтелектуальної власності, що була прийнята в 1976 р. зазначає, що визначення «інтелектуальна власність» охоплює права, які стосуються творів літератури, образотворчого мистецтва та науки, інновацій та винаходів у всіх галузях людської діяльності, звукозапису, виконавчої діяльності музикантів, фірмових найменувань, телевізійних та радіо-передач, товарних знаків, наукових винаходів, промислових

зразків, комерційних позначень, інтелектуальну діяльність у сферах виробництва, літератури, художнього мистецтва та науки. [8].

Твори, захищені авторським правом, – це не фактичні описи, прийняті законом, а нормативно-правові акти, які особливо стосуються творів мистецтва у широкому розумінні [8].

Також розповсюдженою точною зору про наповнення терміну «Інтелектуальна власність» є версія «сукупність реально існуючих об'єктів – конкретних результатів творчої та інтелектуальної діяльності». Отже, виходячи з перелічених вище фактів, інтелектуальна власність – це результат діяльності людини у науковій, виробничій, художній, літературній та інших сферах.

На своєму шляху до європейської інтеграція Україна зобов'язалась ефективно виконувати міжнародні договори у сфері інтелектуальної власності, на належному рівні здійснювати захист прав митців та охорону інтелектуальної власності, а крім цього – полегшити умови створення і використання у комерційних цілях творів мистецтва на території країни та закордоном.

Важливим є підвищення рівня обізнаності громадян у сфері інтелектуальної власності. Було видано багато навчальних посібників, підручників за роки незалежності України, у яких висвітлено тему інтелектуальної власності, її правової охорони та правового регулювання [6].

Сьогодні в Україні система захисту авторських прав та інтелектуальної власності є практично сформованою. Вона регулюється 37 законами та понад 100 підзаконними актами. Їх дія поширюється на самостійні об'єкти авторського права у сферах мистецтва, літератури та науки, а ще на об'єкти суміжних прав: відеограми, фонограми, виконання, програми організацій мовлення.

Отже, до об'єктів авторського права відносять твори, що мають дані ознаки, а саме, згідно з законодавством України:

- письмові літературні твори (статті, книги, брошури, тощо);
- витвори образотворчого мистецтва;
- візуально-звукові твори;
- музичні твори із текстом та з його відсутністю;
- твори фотомистецтва;
- титри для озвучення та дублювання, субтитри українською та іноземними мовами
- пантоміми, хореографічні та драматичні твори;
- похідні твори;
- складені твори, збірники творів [7].

Авторське право є основою творчих індустрій, забезпечуючи основу, яка захищає права мистців у образотворчому мистецтві, музиці, кіно та інших сферах. Воно надає художникам, музикантам і кінематографістам ексклюзивні права на їхні оригінальні твори, дозволяючи їм контролювати, як ці твори будуть використовувати, і отримувати прибуток від своєї творчості. Цей правовий механізм не лише забезпечує компенсацію творцям, але й сприяє формуванню комфортного середовища, у якому будуть процвітати творчість та інновації [7].

Охороні підлягають не лише оприлюднені твори, а також не оприлюднені. Відповідно, твір, який ніхто, крім автора, не бачив і не чув, автоматично знаходиться під охороною авторського права, оскільки своєрідним початком існування твору є об'єктивна форма його вираження [3].

Один обмежений виняток із цього правила становить те, що створюється як «твір, створений за наймом». Це стосується робіт, виконаних за замовленням, коли художник робить підготовчі твори в рамках робочого процесу (як, наприклад, карикатурист у газеті чи

ілюстратор у журналі). Художники та замовники також можуть підписувати письмові угоди про те, що робота виконана за наймом [6].

Щоб результат творчої діяльності підлягав охороні авторським правом, він повинен бути вираженням у будь-якій з форм:

- усній (публічне виконання твору, публічне виголошення);
- письмовій (машинопис, рукопис, нотний запис, тощо);
- зображення (картина, малюнок, ескіз, фото, відео-, кіно-, теле-, кадри);
- звуко-, відеозапис (цифровий, механічний, магнітний, оптичний);
- об'ємно-просторовий (макет, модель, скульптура, будівля).

У наданні правової охорони мистецьким творам важливими критеріями є їх форма та зміст. Зміст складається з таких елементів: сюжет, ідея, художні образи, тема, тощо. Зміст будь-якого художнього твору виражається через певну форму (стиль, мова, тощо). Хоча змістові елементи можуть повторюватись, проте залишається оригінальною форма, в якій вони подаються.

Охорона авторських прав не поширюється на методи, принципи, ідеї, теорії, системи, процеси, процедури, концепції, способи, системи, відкриття – вони використовуються доти, доки залишаються прибутковими. Яскравий приклад – популярні телепроекти, адаптовані в різних країнах. Так, українське телешоу «Фабрика зірок» є аналогом голландського телешоу «Star Academy», «Танцюють всі» – британського «So You Think You Can Dance?», а «Україна має талант» – адаптація британського «Got Talent».

Викуплені формати телешоу набувають національних особливостей і розвиваються самостійно. Так, викуплений телеканалом «СТБ» формат шоу талантів здивував британців перемогою жінки, що створювала пісочні анімації, у той час як у Британії перемагають більш звичні формати – співаки та танцюристи [3].

Авторське право виникає і діє без необхідності реєстрації твору мистецтва, виконання будь-яких формальностей чи спеціального оформлення твору. Авторське право на мистецький твір з'являється в результаті його створення.

Автори останнім часом усе частіше намагаються використанням знаку авторського права захистити свої права на твори. Метою цього є сповіщення про свої авторські права третіх осіб. У 1973 р. Україна у складі СРСР була приєднаною до Всесвітньої конвенції про авторське право, через деякий час на всіх виданнях (а пізніше – аудіовізуальних творах) почали ставити знак охорони авторських прав, до складу якого входило 3 елементи:

- латинська літера «с», обведена колом, – ©;
- ім'я власника авторських прав;
- рік першої публікації твору.

Застосування знаку авторського права у друкованих виданнях залежать від кількості авторів. У виданнях із одним автором у правому нижньому куті звороту титульної сторінки розміщують знак. Також підтверджуються авторські права на ілюстрації у виданні, права упорядника та інші. У виданнях із декількома авторами, або якщо воно складається з кількох частин різних авторів, знак охорони авторського права розміщується для кожної з частин, позначаючи, ким вони написані.

Якщо видання є перекладом із іноземної мови, спершу розміщують копію знаку охорони авторських прав

оригіналу, потім знак охорони для перекладу та інших об'єктів охорони.

Знак захисту авторського права у збірниках, що мають велику кількість авторів та видаються через видавництво або самостійно, розташовують на звороті титульної сторінки. На кожний окремий твір у збірнику знак захисту авторських прав ставлять у нижній частині початкової сторінки.

Якщо книга є перевиданням та видається заново без доповнень і змін, використовують той самий знак охорони, що й на першому виданні. Проте у випадку, якщо є доповнення або зміни, у книзі розміщують два знаки охорони авторського права: першого та другого видань із зазначенням авторів змін та доповнень [3].

Літературні твори наукового, технічного, публіцистського чи іншого характеру неодмінно захищаються авторським правом. Також до матеріалів видань, що охороняються авторським правом, належать астрологічні прогнози, кросворди, прогнози погоди (якщо вони є результатом творчої діяльності, а не інформацією взятою із Гідрометцентру) [3].

Серед творів мистецтва, що охороняються авторським правом, варто також виділити аудіовізуальні твори: відеофільми, кінофільми, мультфільми, слайд-фільми та інші.

Автор самостійних елементів, із яких складається аудіовізуальний твір (музика, текст, відеокадри, тощо), володіє авторським правом на свою частину, а також на свій розсуд може вільно використовувати її. Згідно з українським законодавством, авторами аудіовізуальних творів є:

- оператор-постановник;
- художник-постановник;
- режисер-постановник;
- автор сценарію, діалогів, текстів;

- автор музичних творів із текстом або без нього.

Серед аудіовізуальних творів окрему категорію становлять телевізійні проекти, які створюються організаціями мовлення, зокрема телепередачі, ток-шоу, випуски новин і спеціальні програми. Співавторами таких творів є сценарист, оператор-постановник і режисер-постановник. Авторський колектив телевізійного сюжету зазвичай включає оператора, журналіста і режисера. Майнові права на використання таких творів, як правило, передаються виробникові або продюсерові, водночас сам автор зберігає право на справедливую винагороду за кожне оприлюднення, публічний показ чи демонстрацію [3].

Твори фотомистецтва та твори, зроблені аналогічними до фотознімків способами (слайди, голографії та ін.), також охороняються авторськими правами. Тривалий час фотографію не визнавали продуктом творчої діяльності, тому що вона розглядалась тільки як результат технічного копіювання фотоапаратом.

У «Положенні про авторське право» (1911 р.) вперше на законодавчому рівні згадуються фотографічні твори мистецтва як об'єкти авторського права [3].

Фотографіям надавався десятирічний термін охорони, проте й було створено багато обмежень. Зокрема, перевагу у наданні авторських прав надавали знімкам у галузях астрономії, мікрофізики та медицини. Тільки в 1928 р. в «Основах авторського права» фотознімки були зараховані до переліку творів, що охороняються авторським правом.

В Україні фотографії отримали правову охорону тільки у 1994 р., після того, як було прийнято зміни до закону «Про авторське право і суміжні права». Перед цим діяли положення ч.2 ст. 473 ЦК УРСР 1963 р., які встановлювали термін дії охорони авторського права на фотографії у п'ять років, а на збірки фотографічні збірки –

десять років. Наразі українське законодавство чітко регулює обсяг прав на фотографічні твори. Автор фотографічного твору має виключні майнові права на його використання, а також право дозволяти або забороняти іншим особам:

- відтворення фотографічних творів та внесення їх до енциклопедії, збірників, тощо;
- публічну демонстрацію фотографій;
- поширення своїх творів на території України та закордоном;
- переробку та інші зміни своїх творів (наприклад, колаж, фотомонтаж) [3].

Авторські права художників в Україні найбільш повно захищено Законом про АСП. Відповідно до цього закону, твори образотворчого мистецтва включено до переліку об'єктів, що охороняються, встановлено основні права авторів образотворчого мистецтва, а також деякі спеціальні права.

Згідно зі статтею 1 вищезазначеного Закону, твором образотворчого мистецтва може бути: картина, гравюра, малюнок, ліногравюра, твір дизайну (включно зі сценічним), тощо.

У вищезгаданому нормативному акті вказано, що крім особистих немайнових прав, автори творів образотворчого мистецтва володіють майновими правами, головним із них є право на використання. Серед митців найактуальнішими є права на відтворення, публічний показ, реалізацію та демонстрацію своїх творів таким способом, що аудиторія може виконати доступ до них у будь-який час та з будь-якого місця (інтернет-право) [1].

Законом про АСП встановлюється відтворення як створення одного або декількох екземплярів твору, відеограми чи фонограми в будь-якому матеріальному вигляді, а також їхній запис для постійного або тимчасового

збереження в електронній, зображувальній чи іншій формі, доступній для зчитування комп'ютером. Це означає, що художник має повноваження дозволяти або забороняти іншим особам копіювання своїх творів у будь-якому форматі та будь-яким способом.

Публічний показ також є використанням твору. Публічний показ є демонстрацією у будь-якій формі оригіналу мистецького твору або його копії, виконанням відеограми, фонограми, або трансляцією організації мовлення прямим способом або за допомогою плівки, слайдів, телевізійного сигналу на екрані, тощо. Публічний показ творів мистецтва або їх копій для осіб, які не є членами сім'ї чи близькими знайомими автора, вважається публічним показом і дозволяється тільки за умови, якщо автор чи інша особа, яка має авторське право на цей об'єкт, дадуть на це дозвіл.

Автори творів мистецтва мають такі специфічні права, як «право слідування» і «право доступу».

Згідно зі статтею 27 Закону про АСП, суть «Права слідування» закладається в тому, що художник, а у випадку його смерті – його спадкоємці, впродовж періоду дії авторського права мають уповноваження на отримання п'яти відсотків від вартості кожного наступного продажу оригіналів творів через салон, крамницю, галерею, що відбувається після першого продажу, здійсненого автором твору. Також норма аналогічного змісту передбачена у ст. 448 Цивільного кодексу України. Вона означає, що автору твору образотворчого мистецтва, що перебуває у незахищеному становищі, здійснюється часткова допомога.

Відповідно до ст. 26 Закону про АСП, «Право доступу» – це право автора твору образотворчого мистецтва вимагати доступу до нього з метою застосування його для відтворення (створення слайдів, примірників, карток, переробок тощо) за умов, якщо це не порушує законних

прав та інтересів власника твору. Погляди фахівців щодо правової природи цього права розходяться: деякі вважають його немайновим. Майнові права автора передбачають можливість отримання економічної вигоди за їх використання. Проте право доступу є невідчужуваним і не може передаватися іншим особам, що ставить під сумнів можливість отримання винагороди за його передачу [1].

Як зазначалось вище, право митця на твір, що є наслідком його інтелектуальної праці, існує з моменту виникнення твору і не потребує його реєстрації чи будь-якого іншого документального оформлення. Відповідно до законодавства, особи, що володіють авторськими правами, мають право на реєстрацію своїх творів у державних реєстрах. Така реєстрація підтверджує авторство як оприлюдненого, так і неоприлюдненого твору, фіксує факт і дату його публікації, а також договори, що пов'язані з авторським правом. Твір можна зареєструвати в будь-який момент протягом строку його охорони: за життя автора та протягом 70 років від його смерті. Важливо зазначити, що автори не зобов'язані здійснювати реєстрацію свого авторського права, це є можливістю, а не обов'язком [9].

Важливо зазначити, якщо твір мистецтва було опубліковано без вказіки імені автора або під псевдонімом, який не дозволяє встановити особу автора і вона не розкривається, період чинності авторського права добігає до кінця через 70 років від моменту його оприлюднення [4].

Проте важливо зазначити, що якщо художник просто додає всього кілька кольорів до вже існуючого дизайну або створює декілька кольорових версій одного й того самого базового існуючого дизайну, така робота не буде захищеною. Проте робота, що складається, наприклад, із цифрового зображення «Мони Лізи», до якого застосований інший колір волосся, лак для нігтів, стилізований одяг і

затемнена шкіра, матиме право на захист, тому що зміни кольору та інших атрибутів достатньою мірою виражені для складання нової авторської роботи [5].

Реєстрація авторського права здійснюється у відповідності з Порядком 1756 Кабінету Міністрів України. Названим порядком визначено, що Міністерство освіти і науки є установою, що виконує дії, пов'язані з реєстрацією прав автора на наукові, художні, літературні твори, а також здійснює реєстрацію договорів, що належать до прав автора на твір.

Згідно з Постановою КМУ №60, було засновано Державний департамент інтелектуальної власності, що входить до складу МОН і є урядовим органом державного управління. Він відповідає за організаційне забезпечення захисту прав об'єктів інтелектуальної власності. До того ж, слід зазначити, що цей Департамент веде державний реєстр об'єктів інтелектуальної власності та безпосередньо здійснює державну реєстрацію. Можна зареєструвати як саме авторське право (шляхом реєстрації права на твір автора або права роботодавця на службовий твір), так і договори, пов'язані з правами на мистецький твір. Зокрема, це можуть бути договори про відчуження майнових прав, передання виключного чи невиключного права на користування твором [3].

Автор або довірена автору особа (з підтвердженими довіреністю повноваженнями) звертається за реєстрацією, для цього готується заявка. Заявка – це комплекс документів, потрібних для державного оформлення авторського права чи договору. Обов'язковим її елементом є написана автором або особою, що володіє авторським правом, заява. Вона заповнюється українською мовою відповідно з формою. Після цього видається квитанція – документ, що підтверджує оплату коштів за підготовчі

роботи для реєстрації авторських прав на твори мистецтва та на державне мито за одержання свідоцтва.

Для реєстрації деяких творів мистецтва на авторське право, необхідно надати додаткові документи. Наприклад, для реєстрації архітектурних творів потрібна анотація, до складу якої входять: назва, адреса місцезнаходження, час та місце створення, параметри та архітектурні характеристики.

Для заяви про реєстрацію мистецького твору обов'язково необхідно надати його екземпляр (фото, ілюстрацію тощо), наприклад, у випадку, якщо реєструється не оприлюднений твір; якщо ж твір є оприлюдненим, потрібно надати документ, у якому засвідчується факт і дата оприлюднення) [3].

З метою оформлення матеріальної форми мистецьких творів необхідно дотримуватися спеціальних вимог:

- письмові літературні твори подаються у друкованому вигляді (в електронному форматі або на папері) мовою, якою вони створені, в той час, коли усні твори – як у вигляді, переведеному в друковану форму, так і у форматі звукозапису мовою оригіналу;
- твори музичного мистецтва з текстом або без нього подаються у вигляді нотного запису або звукозапису, а текст – мовою оригіналу у друкованому вигляді на паперовому або електронному носії;
- музично-драматичні, драматичні твори, хореографічні твори, пантоміма та інші сценічні постановки подаються у форматі друкованого тексту, відеозапису мовою оригіналу. Для аудіовізуальних творів необхідна довідка від Національного центру Олександра Довженка про внесення оригіналу твору на зберігання через особливі вимоги до його збереження;

- фотознімки та твори художнього мистецтва потрібно подавати у вигляді кольорових або чорно-білих фотографій, не менше, ніж 9 x 12 см, в одному конверті у форматі копій на паперовому носії або слайдів на цифровому носії;
- до творів мистецтва архітектури та містобудівництва, як зазначалось вище, потрібна анотація, а також слайди моделей або фотографії споруд на паперовому або електронному носії [3].

Авторське право надає групу виключних прав митцю. Ці права зазвичай включають:

- право на відтворення: право робити копії твору;
- право на розповсюдження (примірників твору серед громадськості);
- права на публічне виконання та демонстрацію: право публічно виконувати або демонструвати твір;
- право на похідні роботи: право створювати похідні роботи на основі оригіналу;
- моральні права: у деяких юрисдикціях, наприклад, у тих, що приєдналися до Бернської конвенції, автори мають моральні права, включаючи право на зазначення авторства та право заперечувати принизливе ставлення до їхньої роботи [6].

У випадку, коли хтось здійснює експлуатацію твору, що захищено авторським правом, без дозволу, це вважається порушенням авторських прав. Це включає копіювання, розповсюдження, показ або створення похідних творів на основі оригінального твору мистецтва. Власники авторських прав мають право подавати позов проти порушників і вимагати відшкодування збитків і судових витрат [7].

З зазначеної вище інформації постає таке запитання: наскільки повинен бути змінений твір мистецтва для уникнення порушення авторських прав? Фактично не існує якогось конкретного відсотку, на який повинно бути

змінено картину, скульптуру, літературний твір, музичну композицію, тощо, для запобігання зловживання авторськими правами. Хоча в суспільстві існує досить популярне припущення, що повинно бути змінено близько 10-30% твору, який захищено авторським правом, задля уникнення правопорушень, ця інформація є неправомірною. Важливо те, чи є твори мистецтва «суттєво схожими» чи «суттєва частина» була змінена, це, звичайно, суб'єктивно [7].

Використання кадрів із фільмів без належного дозволу чи законної підстави може порушувати права власника мистецького аудіовізуального твору. Щоб законно використовувати кадри з фільму, зазвичай необхідно отримати спеціальний дозвіл від особи, яка є власником авторських прав або її уповноваженого представника. Це може включати переговори щодо ліцензії, сплату комісії або дотримання певних умов. Несанкціоноване використання ресурсів, які захищено авторським правом, може призвести до правових наслідків, у тому числі судових позовів про порушення авторських прав. Якщо потрібно використати кадри з фільму або будь-який інший твір, захищений авторським правом, необхідно проконсультуватися з адвокатом із авторських прав або отримати дозвіл від власника авторського права чи його представників, щоб отримати конкретні вказівки та дозволи, адаптовані до запланованого використання [7]. Суд розгляне обставини того, що саме було скопійовано. Хоча копіювання невеликої частини мистецького твору може здатися незначним, воно може вважатися «суттєвим», якщо воно визначає суть даного твору. Проте, якщо використовувати роботу з такою метою, як критика, коментар, репортаж, навчання, наукова робота чи дослідження, це не є порушенням сумлінного використання чи порушенням авторських прав. У такому випадку суд

використовує низку факторів, щоб визначити, чи потрапляє використання витвору мистецтва в одну з категорій сумлінного використання:

- ціль і характер використання, включаючи те, чи носить таке використання комерційний характер або призначено для некомерційних освітніх цілей;
- характер захищеної авторським правом роботи;
- обсяг та суттєвість використаної частини стосовно захищеної авторським правом роботи в цілому;
- вплив використання на потенційний ринок чи цінність захищеної авторським правом роботи.

Мистецтво вважатиметься чесним, якщо воно є «перетворюючим» або додає «щось нове, з подальшою метою чи іншим характером». Добросовісне використання – це правова концепція закону про авторське право, яка дозволяє часткове, обмежене використання захищеного авторським правом матеріалу без попереднього дозволу від його власника. Вона є гнучкою та залежною від контексту концепцією, яка спрямована на встановлення балансу між правами власників авторських прав мистецтва та інтересом громадськості в доступі та використанні творчих робіт [7].

Висновки. Авторське право включає в себе низку правових норм, які контролюють і впорядковують відносини, що з'являються внаслідок створення і реалізації творів мистецтва, науки та літератури. Визначення «інтелектуальна власність» відображає право на результат творчої та розумової діяльності людини, розпорядження і використання результатів власної діяльності у різних цілях, застосовується у різних сферах життя: виробничій, науковій, культурній та інших.

Стрімкий розвиток комп'ютерних технологій спричинив швидкий обмін інформацією, що, в свою чергу, підвищило вірогідність виникнення правопорушень інтелектуальної власності у різних сферах мистецтва. Отже,

все частіше митці стають жертвами порушень своїх авторських прав. Україна, як і майже всі країни, на національному рівні нормативними актами регулює захист прав на об'єкти інтелектуальної власності та їх зміст. В Україні питання захисту авторських прав, зокрема у сфері мистецтва, координується Законом «Про авторське право та суміжні права», а також Цивільним кодексом. Порушення авторських прав відбувається у випадку використання мистецького твору без дозволу, незалежно від масштабу змін. Досить популярне уявлення про те, що зміна 10-30% твору дозволяє уникнути відповідальності, не відповідає дійсності. Суд оцінює, чи є використання суттєво подібним до оригіналу та чи збережено його головну ідею.

Митці, чиє авторське право було порушено, мають змогу подати судовий позов проти своїх порушників і вимагати відшкодування спричинених ним збитків, а також відшкодування судових витрат.

У використанні в обмежених цілях творів мистецтва важливим є дотримання принципів добросовісності. Це поняття є гнучким та залежить від контексту та концепції, на які спрямоване використання.

Питання захисту авторських прав у сфері мистецтва залишається одним із найбільш пріоритетних у сфері модернізації та покращення законодавчої бази всіх країн, тому що цифрові технології продовжують свій стрімкий розвиток, а це призводить до все частіших випадків порушення інтелектуальної власності. Отже, логічним кроком буде подальше оновлення нормативно-правових актів у цій сфері задля забезпечення результативного реагування у випадках порушення авторських прав.

Список використаної літератури:

1. Криволапов Б. Особливості захисту авторських прав на твори образотворчого мистецтва. *Analytical and Comparative Jurisprudence*. 2022. № 3. Сс. 47-51.
2. Семків В., Шандра Р. Інтелектуальна власність: підручник для студентів неюридичних факультетів. Львів: Галицький друкар, 2015. 280 с.
3. Шинкаренко І. Авторське право. Конспект лекцій. Красноармійськ: Красноармійський індустріальний інститут державного вищого навчального закладу «Донецький національний технічний університет», 2010. 68 с.
4. Штефан А. Авторське право і суміжні права: особливості правової охорони, здійснення та захисту. Київ: Національна академія правових наук України Науково-дослідний інститут інтелектуальної власності, 2017. 81 с.
5. Copyright law for artists: rules to protect and avoid copyright infringement of original art.
URL: <https://surl.li/urppws/>.
6. Copyright Protection in the Creative Industries: Art, Music, and Film. YOUR LAW ARTICLE.
URL: <https://surl.li/wwyxbb>.
7. How can my artwork steer clear of copyright infringement? EPGD Business Law. URL: <https://surl.li/rqqgiv>.
8. Rahmatian A. The Musical Work in Copyright Law. Andreas Rahmatian. GRUR International. 2023.
URL: <https://surl.li/jgejph>.
9. The Art Law Review: Application of Copyright to Art
URL: <https://surl.li/yqhvhsh>.
10. What Visual and Graphic Artists Should Know about Copyright. U.S. Copyright Office. URL: <https://surl.li/kkkjsl>.

Inga M. PASENKO,

PhD in Pedagogical Sciences,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

e-mail: i.pasenko@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0009-0005-9570-2893

COPYRIGHT AND INTELLECTUAL PROPERTY IN THE FIELD OF ART

Abstract. The article is dedicated to the theoretical and practical aspects of copyright and intellectual property protection in the field of art. Based on the analysis of scientific literature and legal acts, the peculiarities of legal protection of artistic works are highlighted and the mechanisms for safeguarding creative achievements are considered. Copyright is viewed as a fundamental component of the creative industries, guaranteeing artists – painters, musicians, and filmmakers – exclusive rights to their original works, ensuring the ability to control their use and to receive income from creative activity. The article analyzes educational, practical, and ethical aspects of integrating knowledge of intellectual property into the educational process, emphasizing the importance of legal awareness in the field of art in the digital age. It is noted that a modern artist acts not only as a creator but also as an active participant in legal, economic, and social processes. In this context, the concept of “intellectual property” goes beyond a purely legal category, becoming an instrument of creative freedom, personal security, and professional development. Special attention is paid to the challenges associated with the development of digital technologies, which lead to an increase in copyright infringements and determine the need for improving national and international legislation. At the same time, the role of international cooperation in the field of copyright protection is emphasized, since global cultural

exchange requires common standards and transparent rules. Equally important is the formation of legal culture skills among future artists, which ensures their competitiveness in the global market. The development of legal literacy in creative communities contributes not only to the protection of copyright but also to creating conditions for innovation and sustainable growth of the creative industries. In conclusion, it is stressed that the harmonious combination of art and legal awareness is the key to the successful integration of Ukrainian artists into the global cultural space.

Key words: works of art, copyright, intellectual property, copyright registration, copyright mark, copyright and intellectual property infringement, fair use.

References:

1. Kryvolapov, B. (2022). Osoblyvosti zakhystu avtorskykh prav na tvory obrazotvorchoho mystetstva [Features of copyright protection for works of fine art]. Analytical and Comparative Jurisprudence. 3, 47-51 [in Ukrainian].
2. Semkiv, V., Shandra, R. (2015). Intelektualna vlasnist: pidruchnyk dlia studentiv neiurydychnykh fakultetiv [Intellectual property: a textbook for students of non-law faculties]. Lviv: Halytskyi Drukhar [in Ukrainian].
3. Shynkarenko, I. (2010). Copyright. Lecture notes. Krasnoarmiysk: Krasnoarmiysk Industrial Institute of the State Higher Educational Institution “Donetsk National Technical University” [in Ukrainian].
4. Stefan, A. (2017). Avtorske pravo i sumizhni prava: osoblyvosti pravovoi okhorony, zdiisnennia ta zakhystu [Copyright and related rights: features of legal protection, implementation and defense]. Kyiv: National Academy of Legal Sciences of Ukraine Research Institute of Intellectual Property [in Ukrainian].

5. Copyright law for artists: rules to protect and avoid copyright infringement of original art. URL: <https://surl.li/urppws/> [in English].
6. Copyright Protection in the Creative Industries: Art, Music, and Film. YOUR LAW ARTICLE. URL: <https://surl.li/wwyxbb> [in English].
7. How can my artwork steer clear of copyright infringement? EPGD Business Law. URL: <https://surl.lu/rqqgiv> [in English].
8. Rahmatian, A. (2023). The Musical Work in Copyright Law. Andreas Rahmatian. GRUR International. URL: <https://surl.lu/jgejph> [in English].
9. The Art Law Review: Application of Copyright to Art URL: <https://surl.li/yqhvhsh> [in English].
10. What Visual and Graphic Artists Should Know about Copyright. U.S. Copyright Office. URL: <https://surl.lu/kkkjjsl> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.339-354>

УДК 792.028:378.147:316.77(045)

Валерія Дмитрівна ШТЕФЮК,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія естрадного
та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: 14valeri777@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0981-3003

СУЧАСНИЙ ПІДХІД ДО ТІЛЕСНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРА: ІНТЕРКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР І ФІЗИЧНА ВИРАЗНІСТЬ

Анотація. У статті розглянуто актуальні проблеми сучасної акторської підготовки в контексті глибоких трансформацій, що відбуваються у світовому та українському театральному просторі. Основну увагу зосереджено на необхідності переосмислення ролі тіла актора не лише як фізичного інструменту, а як центрального каналу художнього самовираження, здатного передавати зміст, емоції та сенси незалежно від вербальних засобів. Постановка проблеми полягає у необхідності оновлення традиційних освітніх моделей акторської майстерності, що переважно спираються на психологічні методи, шляхом інтеграції інтеркультурних і тілесно-орієнтованих підходів. Метою дослідження є вивчення ефективності сучасних методів фізичної акторської підготовки, передусім методу Тадаші Сузукі, як інструменту формування сценічної виразності, підвищення тілесної свідомості актора та створення цілісної акторської природи, в якій поєднуються тіло, голос, енергія та присутність. У процесі дослідження використано компаративний аналіз провідних сучасних

методів акторського тренінгу (Сузукі, Е. Богарт, Дж. Ноббс, було-практики), феноменологічний підхід до аналізу тілесності актора (на основі ідей Б. Уілшира), описово-аналітичний метод для вивчення структур тренінгів та інтеркультурний аналіз задля виявлення спільного та відмінного в східних і західних театральних традиціях. У результаті зроблено висновок, що тілесна присутність актора на сцені має глибоке екзистенційне значення, оскільки саме через тіло актор здатен створювати автентичний сценічний образ, який не просто відтворює, а втілює внутрішню суть персонажа. Акцентується на необхідності формування «інтегрованого актора» – такого, що поєднує фізичну дисципліну, енергетичну чутливість і голосову свободу в єдину систему творчого вираження. У сучасній театральній освіті все більшого значення набувають ті підходи, які розглядають акторський тренінг не лише як засіб формування навичок, а як глибокий процес самопізнання, культурного діалогу та розвитку цілісної творчої особистості.

Ключові слова: акторська підготовка, тілесність, художнє самовираження, інтеркультурний підхід, метод Сузукі, сценічна виразність.

Вступ: Сучасне театральне мистецтво, зокрема в умовах глобалізації й міжкультурного діалогу, переживає трансформаційні зміни, що безпосередньо впливають на методи професійної підготовки актора. В умовах динамічного розвитку сценічної мови, розширення жанрових меж і переосмислення ролі тіла в акторському процесі постає потреба в оновленні традиційних освітніх підходів, зокрема в українській театральній школі. Тіло актора дедалі більше усвідомлюється не лише як інструмент виконання, а як автономний і чутливий носій художнього

змісту, через який реалізується індивідуальне й культурне самовираження митця.

Сучасні методики акторського тренінгу дедалі частіше звертаються до тілесних практик, що мають витoki у східних філософіях, ритуальних техніках і тілесно-орієнтованих системах розвитку. У центрі цих підходів – прагнення до цілісного розуміння природи актора як істоти, в якій тіло, розум, енергія та емоція формують нерозривну єдність. Зокрема, метод Тадаші Сузукі, який активно впроваджується у світовій театральній практиці, надає тілу функцію головного провідника сценічної правди, здатного передавати зміст навіть поза вербальним виміром.

Актуальність цієї теми полягає у необхідності переосмислення ролі тілесного у професійній акторській підготовці, а також у дослідженні тих педагогічних практик, які сприяють формуванню актора нового типу – відкритого, інтуїтивного, міжкультурно чутливого й тілесно усвідомленого. Стаття присвячена аналізу сучасних методів тілесного тренінгу, їх філософських засад, педагогічних механізмів та їхнього впливу на формування художньої мови актора.

Постановка проблеми. Сучасне українське театральне мистецтво, інтегруючись у світовий театральний простір, зазнає впливу провідних тенденцій його розвитку, зокрема пов'язаних із феноменом інтеркультурності в театральному мистецтві. Це привертає увагу мистецтво- й театрознавців, актуалізуючи питання інтеркультурного полілогу в театрі і методик підготовки актора. З цього виникає необхідність проаналізувати сучасні методики підготовки актора в контексті інтеркультурного театального тренінгу, підкресливши значення тіла як основного засобу виразності в акторському мистецтві, а також дослідити вплив східних і західних практик (зокрема методів Тадаші Сузукі, Е. Богарт, Д. Ноббса, танцю було) на

формування нового типу актора. Вперше комплексно проаналізовано взаємодію між тілесними та голосовими аспектами акторського тренінгу на основі інтеркультурних методик. Висвітлено значення східної тілесної філософії та практик (зокрема бутто, технік дихання «йо-ха-кью», методів Сузукі) у контексті західної акторської освіти.

Таким чином, виникає потреба окреслити новий підхід до підготовки актора як «інтегрованої» істоти, у якій тіло, голос, свідомість і підсвідомість функціонують як єдине ціле. Зроблено компаративний аналіз акторських тренінгів Сузукі, Богарт, Ноббса та практики бутто. Феноменологічний підхід до тіла актора (з опорою на концепції Б. Уілшира). Використано описово-аналітичний метод вивчення структур і принципів вправ. Інтеркультурний аналіз застосовано для розкриття спільного та відмінного між східними й західними традиціями підготовки актора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Один з небагатьох вітчизняних культурологів, до кола наукових інтересів кого належать акторські практики представників японського театру, О. Хлистун у науковій статті «Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі» [3] досліджує відомий тренінг представника сучасного японського театрального мистецтва «Граматака ніг», виявляє новаторські підходи Т. Сузукі до формування і розвитку навичок голосоведення та підключення емоційного компонента як наслідок формування актором тілесного усвідомлення, а також визначає вплив означеного тренінгу на вдосконалення майстерності акторського перевтілення. Аспект поєднання в акторському тренінгу слова та руху на прикладі методу Тадаші Сузукі розглядають А. Карпенко та А. Коленко у науковій розвідці «Слово в русі як засіб формування майстерності актора на прикладі методу Тадаші Сузукі» [2].

Емоційний аспект провідних методик акторського тренінгу на сучасному етапі розвитку театральної педагогіки аналізують І. Іващенко та В. Стрельчук у науковій публікації «Провідні методики професійного акторського тренінгу: емоційний аспект» [1]. Дослідниці проявляють неабиякий науковий інтерес до вивчення закордонних акторських тренінгів.

Виходячи з цього, **метою** дослідження стало охарактеризувати сучасні інтеркультурні методи підготовки актора як дієвий підхід до фізичної виразності актора.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку світового та українського театального мистецтва професійна освіта актора в Україні потребує оновлення – перегляду існуючої системи підготовки та запровадження інтеркультурних форм і методів навчання. Такий підхід розширює горизонти акторського мислення, сприяє глибшому розумінню витоків різних театральних традицій і формує в артистові підвищену чутливість, гнучкість мислення й готовність сприймати суперечності. Через занурення в театральні умовності, що сформували сучасний театральний простір, українські актори здобувають основу для створення власних актуальних і самобутніх творчих стратегій.

Основи акторського мистецтва завжди пов'язані з тілом як універсальним інструментом самовираження, притаманним кожній людині. Особливість тіла актора полягає в тому, що воно постійно перебуває під поглядом глядача, усвідомлюючи цю наявність, водночас залишаючись зануреним у дію. Феноменолог і дослідник акторської природи Б. Уілшир у своїй праці «Рольова гра та ідентичність: межі театру як метафори» вказує, що «тіло, в якому ми живемо і яке є невіддільним від нас, володіє нестабільною ідентичністю... Моє вираження

усвідомлюється мною лише через дзеркальне відображення, яке спершу відкривається мені через сприйняття тіл інших» [10, с. 184]. І далі він зазначає: «Я» іноді є свідомим тілом, що проявляється у театральній формі перед іншими, а перше та третє бачення цього тіла взаємозалежні» [10, с. 232]. Ці твердження дозволяють дійти висновку, що незалежно від обраної методики, основою театральної виразності є тілесність. Саме зв'язок між тілом і розумом актора є наріжним каменем вираження, і викладач акторського мистецтва має ставитися до цього з повагою, враховуючи соціальні та особистісні контексти життя. Тісна взаємодія між студентом і педагогом, побудована в межах інтеркультурного підходу, набуває ключового значення для процесу формування актора.

Одним із найвпливовіших і найрозповсюдженіших сучасних методів акторського тренінгу є «Suzuki Method of Actor Training», створений видатним японським режисером Тадаші Сузукі. Його система базується на синтезі технік давньогрецького театру та елементів східних бойових мистецтв, що спрямовані на розвиток здатності актора до перевтілення через роботу з внутрішньою енергією. Суть методу полягає в тому, щоб біологічну енергію, закладену в тілі, трансформувати у потужну силу сценічного вираження [3, с. 209].

Тадаші Сузукі акцентує не на механічному злитті елементів традиційного східного й сучасного західного театрів, а на створенні якісно нового театру – шляхом осмисленого використання цінних рис давнього театального мистецтва як противаги кризі театру сьогодення. Його тренінг націлений на повернення актору природних відчуттів і здатності до автентичного самовираження через пробудження первинної, тваринної енергії, об'єднання тілесних можливостей у єдиний цілісний інструмент.

Суть методу полягає в роботі з тілом шляхом складних фізичних вправ, що сприяють поглибленню володіння голосом, посиленню виразності навіть мінімальних жестів, а також розвитку максимальної концентрації. Завдання актора – навчитися передавати зміст через тіло, сформувавши цілісного «інтегрованого актора», в якому тіло і голос зливаються в єдиний канал потужного наміру. Ключовим елементом методу є активізація первісної енергії, яку сучасна людина часто втрачає під впливом технічного прогресу. Вправи, запропоновані Сузукі, мають на меті пробудити в акторові здатність користуватися всіма п'ятьма органами чуття – зором, слухом, дотиком, смаком і нюхом – як інструментами сценічного вираження, що виводить акторське мистецтво на новий рівень цілісності й глибини.

Вправи на дихання й рух є основою тілесної присутності актора в інтеркультурному акторському тренінгу. Основу тренінгу Тадаші Сузукі складають вправи, спрямовані на постановку дихання та руху, які вимагають від актора глибокого відчуття власного центру тяжіння. Цей центр, за методикою, переноситься в область третьої чакри — кілька сантиметрів нижче пупка. Практика передбачає статичність верхньої частини тіла, контрольоване та зосереджене дихання, а також максимально активну участь м'язів ніг у виконанні ритмічних кроків і фігур, що супроводжуються музикою в стилі вуду [4, с. 118].

Одним із прикладів сучасного інтеркультурного акторського тренінгу є техніка «Погляд» американської режисерки та викладачки Е. Богарт. У ній поєднуються постмодерністські ідеї хореографа М. Оверлі, зокрема методика «Шість поглядів», із фізично інтенсивним підходом Сузукі. Суть цього поєднання полягає у роботі з трьома ключовими компонентами – енергією, диханням та центрами тяжіння. Завдяки цьому тіло актора стає не просто

сильним та гнучким, а й наповненим сценічним «голосом», здатним заповнювати простір і встановлювати зв'язок із глядачем.

У своїй практиці акторський педагог Д. Ноббс робить наголос на розвиток у виконавця чуття часопростору, а також усвідомлення власної тілесної присутності. Його тренінг передбачає вивільнення внутрішньої енергії, яка, у процесі сценічного дії, перетворюється у вербальні знаки – інтелектуальні повідомлення, що набувають глибини та чуттєвого наповнення. Головна мета актора в цій системі – навчитися діяти цілісно, поєднуючи тіло та голос у будь-якій позі й ритмі, не розділяючи ці компоненти. У методиці FSPA (Frank Suzuki Performance Aesthetics) рух виступає основою для віднайдення справжнього голосу актора.

Д. Ноббс поєднує у своєму тренінгу японську систему Сузукі з західними кінестетичними практиками та контемпорарі-танцем. Він адаптує метод Сузукі через включення рухів, що виникають із центру тіла і впливають на розвиток голосу, адже як рух, так і голос мають спільне джерело – імпульс. Студенти в цій системі не заучують зовнішні форми, а досліджують витоки власних рухів і звучання, здобуваючи знання про принципи руху, які можна надалі застосовувати в різних сценічних ситуаціях [9, с. 98]. Оригінальність адаптації методики Тадаші Сузукі в інтерпретації Д. Ноббса полягає у наступному:

- дослідження фізичного та метафоричного Центру актора;
- робота з потоком внутрішньої енергії, що активізує дихання, м'язи та голос;
- акцент на поняттях «Центр», «Ядро», «буття» та «почуття», де головну роль відіграють не розумові конструкції, а тілесні переживання, які є джерелом дії.

Поняття «Центр» у тренінгу розглядається крізь призму трьох ментальних аспектів (ясність думки, інтелектуальна свобода, чіткість внутрішнього образу) та двох фізичних (чіткість руху й голосу; глибина енергії, що активізує тіло, дихання й звучання). Щоб працювати з цим Центром, який у взаємодії з розумом відкриває доступ до внутрішнього «Я» актора і дозволяє наповнити уявою його ядро, необхідно розпізнати як біологічне, так і езотеричне «ядро» – глибинну основу тіла та його творчого потенціалу [7, с. 16].

У цьому контексті танець у театрі розглядається як ключовий інструмент розвитку пластичності актора. Він продовжує залишатися важливим засобом вираження і відіграє провідну роль у сучасних системах акторської підготовки, допомагаючи вибудовувати тіло як свідомий і чуттєвий інструмент творчості.

У контексті інтеркультурності на особливу увагу заслуговує японський авангардний танець «буто», який розглядається західними театральними педагогами як одна з форм тілесної репрезентації сучасності. Його художні риси втілюють новаторське розуміння людської тілесності. Наприклад, К. Беркет у власній системі акторського тренінгу послуговується італійською оперою, комедійним мистецтвом Ч. Чапліна, китайською оперою та японським буто для виявлення спільних рис кінетичної координації [6, с. 254].

Буто має низку фундаментальних характеристик, які активно використовуються в сучасних інтеркультурних акторах тренінгах. До них належать:

- збереження низького центру тяжіння, що досягається за допомогою етнічних особливостей японської тілобудови, зокрема вигнутих ніг (високі стрибки чи обертання у буто відсутні);

- витягування жестів і поз, які походять із глибин історії, та їхнє вивільнення через тіло (буто часто, але не обов'язково, супроводжується білим гримом на оголеному тілі та поголеною головою);
- танцювання у незвичному, деформованому стилі, коли рухи повинні виникати зсередини, з підсвідомості, як спосіб вивільнення глибинних переживань.

Застосування було в акторському тренінгу спрямоване не на показ чи демонстрацію, а на існування тіла в просторі як самоцінної присутності. У цьому підході рух зводиться до мінімуму або взагалі зникає – жест виникає з внутрішньої потреби, а не нав'язаної форми. Актор має вийти за межі свого особистого «я», поступаючись тілом для втілення сутностей природних об'єктів – від живих істот до предметів. Буто спонукає до звернення до архетипів, що існують поза межами індивідуального досвіду, і сприяє перенесенню тіла у сферу невизначених матеріальних та духовних форм. За твердженням засновника було Тацумі Хідзікати, завдання танцю полягає в «археології тіла» – пробудженні сплячих емоцій у глибинах історії, зауважуючи, що присутність виконавця не потребує акцентування [3]. Дослідники наголошують, що подібна практика пов'язана з унікальним баченням тіла, відмінним від західного механістичного підходу. У західній культурі тіло сприймається як структурно визначене у просторі, тоді як у східній – як посудина, у якій циркулює енергія [10, с. 154]. Важливим інтеркультурним аспектом було у тренінгу є зв'язок із традиційним театром. Но, зокрема з його медитативною концентрацією.

Окремі варіанти тренінгу передбачають виконання складних, розірваних у ритмі та напрямках рухів, що є непідвладними для свідомої координації. Метою є прорив на новий рівень свідомості шляхом розриву з усталеним

шаблоном через складне завдання. Інший ефективний метод – «зв'язування тіла словом», у якому актор асоціює фрази зі своїми тілесними та сенсорними відчуттями, створюючи тілесні образи: «рухатися – але не ходити – між небом і землею», «помістити скляне око в центр лоба», «суглоби підвішені, як у кроку павука» тощо. Такі фрази, що нагадують дзенські коани, стимулюють інтуїтивне пізнання.

Ключові компоненти інтеркультурного акторського тренінгу включають:

- масаж та розслаблення – в положенні лежачи, сидючи, стоячи, з фіксованим або вільним диханням, а також у парі. Мета – поступове вивільнення тілесних імпульсів;
- дихальні техніки – вправи на видих за структурою «йю-ха-кью», створеною у XIV ст. Дзеамі і пізніше інтерпретованою Е. Барбою, П. Бруком, Йоші Ойда та іншими;
- роботу з резонаторами – повернення до автентичного звучання голосу та тілесної вібрації;
- тіло в сценічному просторі – навчання здатності «слухати» простір, відчуття життєвого та сценічного простору;
- відчуття ансамблю – розвиток чутливості та взаємодії в групі, де кожен учасник стимулює натхнення інших;
- взаємодію з партнером – комунікацію, енергетичну та полемічну рівновагу, формування конфлікту через взаємний обмін;
- роботу з предметом – вправи з палицею, віялом, маскою; робота з нейтральними об'єктами стимулює уяву та фізичну конкретизацію, створює умовність та глибоку присутність.

Наприклад, «гра з палицею» розвиває не лише фізичну координацію, а й психологічну чутливість.

Робота з віялом (традиція театру Кабукі) дозволяє виявити емоційні стани через об'єкт, не занурюючись у власні почуття.

Маска, імпровізація, вправи «підвищеної напруги» й «анонімний текст» також слугують розвитку внутрішньої присутності актора.

Унікальний психофізичний підхід до тренінгу акторів пропонує Ф. Зарілли – режисер, актор, педагог, засновник «The Llanarth Group» і керівник низки міжнародних інтеркультурних акторських шкіл. Його інтенсивна підготовка базується на практиках йоги, південноіндійського бойового мистецтва каларіпаятту та китайського стилю тайцзицюань. Зарілли вважає, що актори мають досягти не лише зовнішнього технічного рівня, а й глибокого інтуїтивного усвідомлення власного досвіду – через дихання, тілесні пози, емоційну чутливість. У статті «До феноменологічної моделі втілення способів досвіду актора» він аналізує різні рівні цього досвіду, називаючи найвищий рівень «естетичним розумом тіла» [11, с. 660]. Його система базується також на закритому бойовому мистецтві Марма Аді.

Висновки. Таким чином, можна з упевненістю стверджувати, що східні тілесно-енергетичні практики стали важливою складовою сучасної театральної підготовки. Сьогодні існує численна кількість методів навчання акторів – як традиційних, перевірених поколіннями, так і новаторських. Попри розбіжності у філософії та методиці, всі вони базуються на тілі та голосі як основних носіях культурно обумовленої виразності. Світова театральна культура демонструє зростаючий інтерес до акторських тренінгів, які, попри різноманітність підходів, об'єднані ідеєю необхідності розвитку психофізичного апарату актора, а також концепцією тренінгу як методу дослідження, що сприяє гармонії між

тілом і душею. Акторська підготовка в усьому світі стає все більш інтеркультурною – з постійним обміном досвідом, переосмисленням кордонів та інтеграцією різних світоглядів.

У найближчій перспективі українська театральна школа продовжить розвивати національні традиції, опираючись на систему К. Станіславського як на її фундамент. Водночас можна передбачити активне зростання інтересу до інтеркультурних акторських тренінгів, у яких органічно переплітатимуться техніки українського театру з практиками західного та східного походження. Такий синтез, на нашу думку, є передумовою успішного поступу театральної освіти та відкриває нові горизонти для театрального мистецтва України.

Список використаної літератури:

1. Іващенко І., Стрельчук В. Провідні методики професійного акторського тренінгу: емоційний аспект. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. Сс. 93-100.
2. Карпенко А., Коленко А. Слово в русі як засіб формування майстерності актора на прикладі методу Тадаші Сузукі. *Матер. Конф. Молодіжної наукової ліги*. 2020. Сс. 80-81.
3. Хлистун О. Феномен методики акторського тренінгу Тадаші Сузукі. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. Сс. 208-215.
4. Behrens E. Training a performer's voices. *Theatre, Dance and Performance Training*. 2016. Is. 7 (3). Pp. 453-471.
5. Bergmark J. Butoh – Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move. URL: <https://surl.li/awecvg>.
6. Carrythers I. *The Theatre of Suzuki*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004. 328 p.

7. Lewis R. Self discovery through voice and body. *International Journal of Humanities and Social Science*. 2014. Vol. 4. № 1. January. Pp. 11-20.
8. Noverre J.-G. *Les lettres sur la danse*.
URL: <https://surli.cc/ycwyib>.
9. Sanders V. Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butō. *Asian Theatre Journal*. 1988. № 5 (2). Pp. 148-163.
10. Wilshire B. Role – playing and Identity : The Limits of Theatre as Metaphor. *Cultural Hermeneutics*. 1976. Vol. 4. Is. 2. Pp. 199-207.
11. Zarrilli P. B. Toward a phenomenological model of the actor's embodied modes of Experience. *Theatre Journal*. 2004. Vol. 56. No. 4. Pp. 653-666.

Valeriia D. SHTEFIUK,

PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: 14valeri777@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0981-3003

Abstract. The article addresses current issues in contemporary actor training within the context of profound transformations in both global and Ukrainian theatre. The focus is placed on the need to reconsider the role of the actor's body – not merely as a physical instrument, but as a central channel of artistic expression capable of conveying meaning, emotion, and intention beyond verbal language. The problem is defined as the necessity to renew traditional educational models of actor training, which are largely based on psychological methods, by integrating intercultural and body-oriented approaches. The aim of the study is to analyze the effectiveness of modern physical actor training techniques – primarily Tadashi Suzuki's method –

as a means of enhancing stage expressiveness, developing bodily awareness, and shaping a holistic actor identity that unites body, voice, energy, and presence. The methodology includes comparative analysis of leading actor training methods (Suzuki, Anne Bogart, John Nobbs, and butoh practices), a phenomenological approach to the actor's corporeality (based on the ideas of B. Wilshire), descriptive and analytical study of exercise structures, and intercultural analysis to identify commonalities and distinctions between Eastern and Western theatrical traditions. The research concludes that the actor's bodily presence on stage holds not only functional but also existential significance, as it is through the body that the actor creates an authentic stage image, embodying the inner essence of the character. The study highlights the importance of forming an "integrated actor" – one who fuses physical discipline, energetic sensitivity, and vocal freedom into a unified system of artistic expression. In modern theatre education, increasing emphasis is placed on training approaches that view actor development not merely as skill acquisition, but as a deep process of self-discovery, cultural dialogue, and the cultivation of a holistic creative identity.

Key words: actor training, corporeality, artistic expression, intercultural approach, Suzuki method, stage expressiveness.

References:

1. Ivashchenko, I., Strelchuk, V. (2018). *Providni metodyky profesiinoho aktorskoho treninhu: emotsiynyi aspekt* [Leading methods of professional acting training: emotional aspect]. *Kultura i suchasnist*. 2, 93-100 [in Ukrainian].
2. Karpenko, A., Kolenko, A. (2020). *Slovo v rusi yak zasib formuvannia maisternosti aktora na prykladi metodu Tadashi Suzuki* [The word in the movement as a means of forming the mastery of an actor using the example of the Tadashi Suzuki

- method]. Mater. Konf. Molodizhnoi naukovoï lihy, 80-81 [in Ukrainian].
3. Khlystun, O. (2017). Fenomen metodyky aktorskoho treninhu Tadashi Suzuki [The phenomenon of Tadashi Suzuki's acting training method]. Aktualni pytannia kulturolohiï. 17, 208-215 [in English].
 4. Behrens, E. (2016). Training a performer's voices. Theatre, Dance and Performance Training. 7 (3), 453-471 [in English].
 5. Bergmark, J. Butoh – Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move. Available at: <https://surl.li/awecvg> [in English].
 6. Carrythers, I. (2004). The Theatre of Suzuki. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
 7. Lewis, R. (2014). Self discovery through voice and body. International Journal of Humanities and Social Science, 4 (1), January, 11-20 [in English].
 8. Noverre, J.-G. Les lettres sur la danse. Available at: <https://surli.cc/ycwyib> [in French].
 9. Sanders, V. (1988). Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butō. Asian Theatre Journal, 5 (2), 148-163 [in English].
 10. Wilshire, B. (1976). Role – playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor. Cultural Hermeneutics. 4 (2), 199-207 [in English].
 11. Zarrilli, P. B. (2004). Toward a phenomenological model of the actor's embodied modes of Experience. Theatre Journal. 56 (4), 653-666 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.355-367>

УДК

002.1-028.25-028.27:[004.738.5:655.41]:347.48]](091)(045)

Володимир Віталійович СКРИПНИК,

Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: v.skrypnyk@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0009-0000-6747-0099

КНИГА ЯК СИМВОЛ КУЛЬТУРИ: ВІД РУКОПИСНИХ КОДЕКСІВ ДО ЦИФРОВИХ НОСІЇВ

Анотація. Книга – це не просто носій відомостей, а дорогоцінна частина культурного надбання, яка відбиває уявлення про світ, технічний поступ і суспільні зміни впродовж століть. Від стародавніх рукописних книг до цифрових сервісів, вона пододала довгий шлях еволюції, трансформуючи фізичну форму, але не змінюючи свою головну мету – зберігати і поширювати знання. Вона подібна до дзеркала людства, фіксує його моральні цінності, рівень технологічного розвитку та способи комунікації. Від найдавніших зразків шумерських клинописних табличок до сучасних цифрових сховищ – кожен етап становлення книги характеризується змінами в методах її виготовлення, розповсюдження та утримання. У статті аналізуються історичні зміни книги, починаючи від давніх рукописів, друкарської революції Гутенберга та розквіту масового книгодрукування до сучасних електронних форматів. Висвітлюється ключова роль книги у збереженні та трансляції знань, а також її значення в різних історичних періодах, з акцентом на вплив технологічного розвитку на формати та способи

застосування книг. Окрема увага зосереджена на трансформації матеріальних носіїв інформації та їх впливі на культурні процеси. Особлива увага приділяється впливу цифрових технологій на культуру читання, трансформації бібліотек і проблем, пов'язаних із довговічністю цифрових носіїв. Досліджується взаємодія між друкованими та цифровими виданнями, що співіснують у сучасному культурному просторі, формуючи нові, гібридні форми книговидання. Окремо підкреслюється питання авторського права, тривалості зберігання інформації на носіях і зміни в читацьких звичках. Дослідження підкреслює, що книга, незалежно від формату, залишається невід'ємним елементом культурної спадщини і людської цивілізації, відіграючи ключову роль у передачі знань та збереженні культурної самобутності.

Ключові слова: книга, книгодрукування, цифрові носії, електронна книга, культурна спадщина, еволюція книги, бібліотечні фонди, цифровізація.

Вступ. Книга є одним із найдавніших і найважливіших культурних предметів, який відіграє ключову роль у формуванні знань, ідентичності та історичної пам'яті спільноти. Від найдавніших рукописних кодексів, що їх було створено вручну, до сучасних цифрових носіїв, що зберігають великі обсяги інформації, книга залишається незмінним символом інтелектуального поступу людства.

Еволюція книги унаочнює зміни в способах накопичення, збереження та розповсюдження знань. Кожен етап розвитку книги – від папірусних сувоїв Стародавнього Єгипту до друкарського верстата Й. Гутенберга, від масового книгодрукування ХІХ ст. до цифрових бібліотек ХХІ ст. – супроводжувався важливими культурними та суспільними зрушеннями. Ці зміни вплинули не тільки на

доступ до знань, але й сформували характерні риси суспільного життя в різні історичні періоди.

У сучасному світі книга все частіше набуває цифрової форми, що породжує дискусії про її майбутнє як матеріального об'єкта культури. Чи може електронна книга цілком замінити друковану? Як цифровізація впливає на традиційні бібліотечні фонди? Чи не призведе вона до втрати культурної цінності книги як фізичного артефакту? Ці питання стають особливо актуальними в умовах глобальної цифрової трансформації.

Отже, дослідження еволюції книги є важливим не тільки з історичної, але й з культурологічної точки зору. Аналіз змін в матеріальній формі книги та її функціях дає змогу зрозуміти, як взаємодіють культура, технології та суспільство в різні історичні епохи.

Постановка проблеми. Зміна формату книги, від рукописних кодексів до електронних пристроїв, вплинула як на позитивні аспекти культури, так і на певні традиції, які зникли. Постають питання про збереження фізичних книг як частини нашої спадщини, адаптацію класичного книговидання до цифрової ери та вплив новітніх технологій на те, як ми читаємо. У статті розглянуто феномен книги як культурного явища, що постійно трансформується, але залишається ключем до збереження та передачі знань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика книги як культурного артефакту є центральною темою численних наукових студій в історії книгодрукування, бібліотечній справі, сфері культурології та досліджень медіа. Ключові праці в цій галузі зосереджені на дослідженні матеріальних аспектів книжки, її ролі в соціальних перетвореннях та впливі цифровізації на книжкову культуру загалом.

Одним із найвпливовіших дослідників впливу медіа на суспільство є М. Маклюен, який у своїй знаковій праці

«Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги» наголошував, що саме друкована книга сприяла формуванню індивідуалізму, раціонального мислення та наукового підходу. Автор стверджував, що зміни в носіях інформації радикально трансформують суспільні структури, що особливо актуально в контексті переходу від друкованої книжки до цифрової [5].

У. Еко у своїй праці «Не сподівайтесь позбутися книжок» наголошує, що друкована книжка зберігає незамінні властивості, які не можуть бути цілком заміщені електронними носіями. Автор аналізує матеріальність книжки як важливу культурну категорію, що впливає на те, як її сприймають і використовують [2].

Українські вчені також приділяють пильну увагу дослідженню розвитку бібліотек та книжкової культури в цілому. Наприклад, С. С. Гарагуля, Н. О. Гриценко, Л. А. Дубровіна аналізують роль бібліотек у збереженні книжкової спадщини та вплив цифровізації на традиційні бібліотечні практики. Вони акцентують увагу на важливості знаходження балансу між друкованими та електронними ресурсами, що є ключовим завданням сучасної бібліотечної політики [1].

Окремий напрямок досліджень стосується цифрової книжки та її впливу на культуру читання. Н. Барон розглядає особливості цифрового читання та відмінності в сприйнятті тексту на паперових та електронних носіях [11]. Дослідження свідчать про те, що електронні книжки можуть сприяти швидкому перегляду інформації, проте потенційно знижують рівень її глибокого засвоєння.

Важливо досліджувати оцифрування бібліотечних фондів та забезпечення відкритого доступу до знань. Проекти, такі як «Google Books», «Europeana» та «NathiTrust», сприяють створенню глобальних цифрових архівів, що робить книжкову спадщину доступнішою для

дослідників та широкої громадськості. Проте, як зауважує О. Ю. Мар'їна, виникає питання довговічності цифрових форматів та ризику втрати цифрових даних внаслідок технологічного старіння [6].

Отже, сучасні наукові дослідження підкреслюють складний та багатогранний характер феномену книжки як культурного артефакту. Вони демонструють, що друковані та цифрові книжки не виключають одна одну, а радше доповнюють, формуючи гібридну книжкову культуру ХХІ ст. Подальші дослідження можуть бути зосереджені на аналізі впливу цифрових технологій на читацькі практики, а також на пошуку оптимальних моделей взаємодії друкованої та цифрової книжки. Проблематика книги як артефакту культури активно досліджується науковцями у сфері історії книгодрукування, бібліотекознавства та культурології. Роботи М. Маклюєна акцентують увагу на впливі технологій на комунікацію, включаючи перехід від друкованого слова до цифрового. У. Еко підіймає питання значення книги для формування культурного простору. Українські дослідники, такі як С. С. Гарагуля, Н. О. Гриценко, Л. А. Дубровіна, О. Ю. Мар'їна, аналізують розвиток бібліотек як центрів збереження книжкової спадщини. Проте, подальші дослідження потребують глибшого осмислення переходу книги до цифрової ери та її впливу на культуру.

Мета статті – розглянути книгу як важливий культурний об'єкт, прослідкувати її трансформацію від рукописних видань до сучасних цифрових форматів, а також з'ясувати її значення у збереженні культурної спадщини та вплив цифрової епохи на світ книги.

Виклад основного матеріалу. Зародження книги, як способу фіксації відомостей, відходить корінням у сиву давнину. Найдавнішими носіями письмових знаків стали глиняні таблички, якими послуговувалися шумери для

ведення господарських записів ще у IV тис. до н. е. Написи на них робилися клинописом і використовувалися в адміністративних справах. Разом із цим, в Стародавньому Єгипті з'явилася традиція використання папірусу – рослинного матеріалу, що давав можливість виготовляти зручні та портативні тексти. Вже у III ст. до н. е. Олександрійська бібліотека могла похвалитися тисячами сувоїв із текстами релігійного та наукового характеру [8].

З еволюцією матеріалів для письма трансформувалися й формати книги. Папірус поступився пергаменту – обробленій шкірі тварин, яка виявилася міцнішою та довговічнішою. Це створило передумови для появи кодексів – книг, які складали з окремих аркушів, з'єднаних між собою. Кодекси стали базовим носієм знань в європейській традиції, особливо після розвалу Римської імперії, коли монастирі перетворились на ключові центри збереження та переписування книг. Середньовічні скрипторії продукували розкішно оздоблені манускрипти, як Каролінгські Євангелія або Кодекс Гігас, що свідчить про високий рівень книжкової культури тієї епохи [3].

Одним із ключових моментів в історії книги став винахід Йоганном Гутенбергом у XV ст. друкарського верстата. До того книги створювалися виключно вручну, що робило їх дорогими та недосяжними для пересічного читача. Друкарство стало каталізатором культурних змін, сприяючи розповсюдженню освіченості та збільшенню інтересу до книг. Одним із перших видатних друкованих творів була Біблія Гутенберга (1455 р.), яка вражала високою якістю друку та відносно невисокою ціною порівняно з рукописними книгами [4].

Прогрес друкарства сприяв розквіту національних літератур, виникненню нових жанрів, а також формуванню інтелектуального кола. Реформація та Просвітництво значною мірою покладалися на друковану книгу як на

інструмент поширення нових ідей. Виникнення газет та періодичних видань у XVII-XVIII ст. розширило сферу застосування друкованого слова, роблячи його доступним для ще більшої аудиторії [3].

У XIX ст. технологічний прогрес сприяв механізації процесів друку, що зробило книги ще доступнішими. З'явилися дешеві масові видання, зокрема т. зв. «дешеві романи» та науково-популярні книги, які формували масову культуру читання. На поч. XX ст. книговидання досягло піку свого розвитку, перетворившись на ключову галузь, яка охоплювала всі сфери людського життя [8, с. 3].

Завершення XX ст. відзначилось ще однією революцією у книжковій галузі – народженням електронної книги. Перехід від традиційних друкованих видань до цифрових форматів став реальністю завдяки бурхливому розвитку комп'ютерних технологій та всесвітньої мережі Інтернет [3]. У 1971 р. було започатковано проект «Гутенберг» – першу електронну бібліотеку, де було зібрано оцифровані класичні твори. З часом з'явилися спеціалізовані пристрої для читання електронних книг, зокрема «Amazon Kindle» (2007 р.), які сприяли стрімкому збільшенню популярності цифрових видань [7].

Цифрові книги мають численні переваги: вони легко доступні, не вимагають фізичного простору, можуть містити мультимедійні елементи. Проте вони також мають значні недоліки: питання авторського права, залежність від конкретних технологічних платформ і проблеми довговічності цифрових форматів. Крім того, наукові дослідження демонструють, що читання з екрану відрізняється від традиційного читання з паперу – воно заохочує швидкий перегляд інформації, але не завжди сприяє глибшому розумінню тексту.

Оцифрування бібліотечних фондів стало важливим викликом для сучасної науки. Масштабні проекти, як

«Europeana» або «Google Books», спрямовані на створення цифрових архівів світової культурної спадщини [9; 10]. Проте цифрові формати не є універсальним рішенням, оскільки виникає питання збереження цих ресурсів на тривалу перспективу.

У нинішньому світі друковані й цифрові книги взаємодіють, формуючи гібридну модель видавничого бізнесу. Паперова книга залишається актуальною для наукових розвідок, художніх творів і специфічних видань, тоді як електронні формати використовуються у сфері оперативного доступу до відомостей, освітніх цілей та масового читання [8]. Дослідження показують, що молодь активно користується електронними книгами, проте друковані видання все ще відіграють значущу роль в академічному та культурному житті.

Майбутнє книжки залежатиме від технологічних нововведень, трансформації читацьких звичок та розробки нових моделей видавничої діяльності. Можливо, в найближчі десятиліття з'являться інтерактивні та доповнені реальністю формати книг, що відкриють нові горизонти для освіти та розваг. Проте, незважаючи на ці зміни, книжка як культурний артефакт збереже свою фундаментальну функцію – бути провідником знань та ідей.

Висновки. Книга як культурний скарб із часом доводить свою здатність пристосовуватися до суспільних змін, технологічного прогресу та культурних потреб. Від шумерських клинописів та рукописів Середньовіччя до книгодрукування Гутенберга та цифрових форматів ХХІ ст. – книга завжди була інструментом збереження, розповсюдження та примноження знань. Утім, кожен перехідний період висував нові перспективи та проблеми для суспільства.

Сучасний рівень розвитку книги характеризується співіснуванням друкованих та цифрових форматів, що

дозволяє адаптувати її до змін інформаційного середовища та вимог різних категорій читачів. Водночас, цифровізація ставить низку питань щодо довговічності носіїв, охорони культурної спадщини, забезпечення доступу до знань та захисту авторських прав. Тому потрібні подальші дослідження, спрямовані на пошук оптимального співвідношення між традиційними та цифровими носіями інформації, а також вивчення нових гібридних форматів книги.

Окремим напрямком майбутніх досліджень є вивчення впливу цифрових технологій на культуру читання. Дослідження вказують на те, що електронні книги змінюють способи сприйняття текстів, знижуючи глибину їх аналізу, в той час як друковані видання сприяють більш свідомому читанню. Це питання залишається відкритим для наукового аналізу, оскільки читацька поведінка змінюється разом із розвитком інформаційних технологій.

Ще одним перспективним напрямком є пристосування бібліотечних фондів до нових реалій. Перехід до цифрових архівів та відкритих репозиторіїв створює нові можливості для збереження та поширення культурної спадщини, проте вимагає ретельного правового регулювання та організаційної підтримки. Бібліотеки майбутнього мають стати центрами доступу до знань у будь-яких форматах, зберігаючи рівновагу між традиціями та інноваціями.

Отже, книга залишається ключовим елементом культурної взаємодії та інтелектуального розвитку. Незалежно від форми існування – друкованої чи цифрової – вона виконує свою основну функцію носія знань, об'єднуючи минуле, сьогодення та майбутнє людської цивілізації.

Книга як культурний феномен здійснила тривалу еволюцію – від шумерських табличок до цифрових носіїв.

Кожен етап її розвитку супроводжувався суспільними, економічними та технічними трансформаціями, що впливали на культуру читання.

Сьогодні ми спостерігаємо черговий етап трансформації книги, коли друковані та цифрові формати співіснують, відкриваючи нові можливості для збереження та передачі знань. Майбутні дослідження можуть бути зосереджені на вивченні впливу цифрових технологій на майбутнє книговидавання, пристосуванні бібліотек до нових форматів та взаємодії традиційних і цифрових книжкових платформ.

Список використаної літератури:

1. Гарагуля С., Гриценко Н., Дубровіна Л. Цифрові бібліотечно-інформаційні ресурси у розбудові наукового сегменту національного інформаційного простору. Київ: Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 2021. 420 с.
2. Еко У. Не сподівайтесь позбутися книжок. Інтерв'ю записав Жан-Філіп де Тоннак. URL: <https://surl.li/phyhmc>.
3. Історія книг. Library homepage. URL: <https://surl.li/xcc1mr>.
4. Книгодрукування як одне з найважливіших досягнень людства. URL: <https://surl.li/mxjquf>.
5. Маклюен М. Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої. Київ: НікаЦентр, 2015. 388 с.
6. Мар'їна О. Бібліотека в цифровому просторі: монографія. Харків: ХДАК, 2017. 326 с.
7. Папакін Г. Досвід електронної публікації історичних джерел в США та Західній Європі: короткий огляд (1971-2010). Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. 2015. № 25. Сс. 77-88.
8. Читомо. Еволюція форматів: від глиняної таблички до електронної книжки. URL: <https://surl.li/guhnrrz>.

9. Europeana. About. URL: <https://surl.lu/kcsyck>.
10. Google Books. About Google Books.
URL: <https://surl.lu/skfcde>.
11. Naomi S. Baron. Reading in a digital age.
URL: <https://surl.li/pplkjb>.

Volodymyr V. SKRYPNYK,
Kyiv Municipal Academy of
Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: v.skrypnyk@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0009-0000-6747-0099

THE BOOK AS A SYMBOL OF CULTURE: FROM HANDWRITTEN CODICES TO DIGITAL MEDIA

Abstract. The book is not just a medium of information, but a precious part of the cultural heritage that reflects the world view, technological progress and social changes over the centuries. From ancient handwritten books to digital services, it has come a long way in evolution, transforming its physical form but retaining its main purpose – to store and disseminate knowledge. It is like a mirror of humanity, recording its moral values, level of technological development, and methods of communication. From the earliest examples of Sumerian cuneiform tablets to modern digital repositories, each stage of the book's formation is characterized by changes in the methods of its production, distribution, and maintenance. The article analyzes the historical changes of the book, from ancient manuscripts, the Gutenberg printing revolution, and the heyday of mass printing to modern electronic formats. The author highlights the key role of the book in the preservation and transmission of knowledge, as well as its importance in different

historical periods, with an emphasis on the impact of technological developments on the formats and uses of books. Special attention is paid to the transformation of material media and their impact on cultural processes. Particular attention is paid to the impact of digital technologies on reading culture, the transformation of libraries, and the problems associated with the durability of digital media. The article explores the interaction between print and digital publications that coexist in the contemporary cultural space, forming new, hybrid forms of book publishing. The issue of copyright, the duration of information storage on media, and changes in reading habits are emphasized. The study emphasizes that the book, regardless of format, remains an integral element of cultural heritage and human civilization, playing a key role in the transfer of knowledge and preservation of cultural identity.

Key words: book, book printing, digital media, e-book, cultural heritage, book evolution, library collections, digitalization.

References

1. Harahulia, S., Hrytsenko, N., Dubrovina, L. (2021). Tsyfrovi bibliotechno-informatsiini resursy u rozbudovi naukovooho sehmentu natsionalnoho informatsiinoho prostoru [Digital library and information resources in the development of the scientific segment of the national information space]. Kyiv: Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho [in Ukrainian].
2. Eko, U. (2025). Ne spodivaitesia pozbutysia knyzhok. Interviu zapysav Zhan-Filip de Tonnak [Don't expect to get rid of books. The interview was recorded by Jean-Philippe de Tonnac]. Available at: <https://surl.li/phyhmc> [in Ukrainian].
3. Istoriiia knih. Library homepage (2025). [History of books. Library homepage]. Available at: <https://surl.li/xcc1mr> [in Ukrainian].

4. Knyhodrukuvannia yak odne z naivazhlyvishykh dosiahnen liudstva (2025) [Printing as one of the most important achievements of mankind]. Available at: <https://surl.li/mxjquf> [in Ukrainian].
5. Makliuen, M. (2015). Halaktyka Gutenberga: stanovlennia liudyny drukovanoi knyhy [Gutenberg's Galaxy: The Rise of the Man of the Printed Book]. Kyiv: NikaTsentr [in Ukrainian].
6. Marina, O. (2017). Biblioteka v tsyfrovomu prostori: monohrafiia [Library in the digital space: a monograph]. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
7. Papakin, H. (2015). Dosvid elektronnoi publikatsii istorychnykh dzherel v SShA ta Zakhidnii Yevropi: korotkyi ohliad (1971-2010) [The Experience of Electronic Publication of Historical Sources in the United States and Western Europe: A Brief Review (1971-2010)]. Spetsialni istorychni dystsypliny: pytannia teorii ta metodyky [in Ukrainian].
8. Chytomo (2025). Evoliutsiia formativ: vid hlynianoï tablychky do elektronnoi knyzhky [Evolution of formats: from clay tablet to e-book]. Available at: <https://surl.li/guhnrrz> [in Ukrainian].
9. Europeana. About (2025). Available at: <https://surl.lu/kcsyck> [in English].
10. Google Books. About Google Books. (2025). Available at: <https://surl.lu/skfcde> [in English].
- Naomi, S. Baron. (2025). Reading in a digital age. Available at: <https://surl.li/pplkjb> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.11.2025.368-384>
УДК 111.852(045)

Ivan SUHAK-SNARSKYI,

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

e-mail: ivan.suhak-snarskyi@naoma.edu.ua,

ORCID: 0009-0006-6731-5463

**HERMENEUTIC INTERPRETATION OF ART:
SHARED AND DIVERGENT VIEWS
IN THE THOUGHT
OF M. HIEDEGGER AND H.-G. GADAMER**

Abstract. The article explores the contributions of M. Heidegger and H.-G. Gadamer to the foundations of hermeneutic interpretation of art. The purpose of the research is to reveal the commonalities and differences in the philosophical approaches to the interpretation of artworks in the hermeneutic aesthetics of M. Heidegger and H.-G. Gadamer. The methods used in the article include: hermeneutic analysis, comparative and textual analysis, and critical discussion. Heidegger views art as a fundamental means of revealing truth and the world, asserting that it opens up a space where the essence of being is disclosed. For him, works of art are not mere representations, but they actively shape our understanding of existence by bringing hidden truths into the open. Gadamer, on the other hand, emphasizes the importance of the interpreter's role in the process of understanding art. He argues that the act of interpretation is always situated within historical and cultural contexts, with the "prejudices" of the interpreter influencing how a work is understood. Unlike Heidegger, who focuses on the event of truth unfolding within art, H.-G. Gadamer sees art as a dialogue between the past and present, where meaning is

negotiated through engagement with the artwork. Both philosophers reject the notion that art is merely about beauty or enjoyment, instead positioning it as a process through which truth is revealed and understood. The study concludes that while both M. Heidegger and H.-G. Gadamer emphasize the ontological dimension of art, their views diverge in terms of the role of the interpreter and the temporality of the art experience. For M. Heidegger, the work of art reveals the truth in a singular, almost event-like occurrence, where the essence of being is disclosed through the artwork itself. The focus is on the “happening” of truth, and the spectator’s role is more passive, as a witness to this disclosure of truth. In contrast, H.-G. Gadamer sees the interpreter as an active participant in the process of understanding, where the act of interpretation is shaped by the historical and cultural, as well as the personal interpreter’s traditions. The meaning of art, for H.-G. Gadamer, unfolds in a continuous dialogue between the artwork and the interpreter, reflecting the temporality of historical consciousness. In this way, the artwork is not a static entity but a dynamic process, where understanding evolves over time through interaction with the work.

Key words: hermeneutic interpretation, art, M. Heidegger, H.-G. Gadamer.

Introduction. Hermeneutic interpretation of a work of art involves revealing its various levels of meaning by uncovering the artist’s intention, incorporating historical, social, and cultural contexts, as well as the subjective experience of the viewer and their own interpretative “tradition” (in Gadamer’s terms). It acknowledges that the meaning of a work of art is not constant, but is recreated each time through the interaction between the artwork, its creator, and the audience.

Philosophers of hermeneutics have played a significant role in changing perceptions of art, shifting the question from

“What is art” to “When does art take place?” Firstly, the focus on art has shifted from the object itself to a broader contextual environment in which the object exists, drawing on a wide hermeneutic context for interpreting artworks. Secondly, the existence of the artwork and its interpreter is considered “in the context of the question of their relation to truth, rather than to the technique of arousing and discharging pre-programmed emotions (catharsis)” [1, p. 39].

Problem statement. The new hermeneutic approach to the ontology of art can be seen in opposition to the classical philosophical tradition of understanding. Specifically, this perspective rejects established ideas of the classical approach, such as: the structural similarity between artistic experience and practical knowledge, likening art to technique or a distinctive craft; the view of art as imitation of nature, opposed to reality; and the utilitarian understanding of art as serving the purpose of entertainment. At the same time, philosophical hermeneutics highlights a fundamentally different teleological function of art as a means of attaining truth, which cannot be accessed through scientific research or philosophical and historical inquiry.

The foundational hermeneutic ideas of Heidegger and Gadamer, which have defined the contours of contemporary hermeneutic interpretation of works of art, retain their significance in modern art criticism. This defines the relevance of this article.

Analysis of recent research and publications. A significant amount of scholarly research has been dedicated to the problem of hermeneutic interpretation of works of art. When analyzing the theoretical legacy of Gadamer and Heidegger, researchers mainly focus on issues such as the mediation of vision and understanding by the viewer-interpreter, the expansion of the “being” of the artwork, Gadamer's and Heidegger's specific understanding of the hermeneutic circle, which differs from the traditional hermeneutic circle of 19th-

century hermeneutics, the role of tradition and prejudices, the situational nature of interpretation, and other related topics. We will briefly examine these approaches, which form the theoretical foundation of our research.

One of the central ideas in the literature associated with the hermeneutic interpretation of art is that the vision and understanding of a work of art are active, dynamic processes, with the interpreter, the viewer, being the primary condition and component of the interpretative process [4; 15; 16; 21]. In this regard, Gadamer himself emphasizes that the interpreter's own horizon is crucial, "but not as a personal standpoint that he maintains or enforces, but more as an opinion and a possibility that one brings into play and puts at risk, and that helps one truly to make one's own what the artwork says" [7, c. 388-390]. It is the subjective experience of the viewer as an interpreter that has the power to alter the very subject of art, not simply reinterpreting it but expanding its "being" and extending the temporal boundaries of the work's origin. Researchers note that through interpretation, "something is born and grows, something that is reducible neither to the interpreter nor to the text, nor to their combination" [21, p. 251].

In the hermeneutic interpretation of works of art, a key concept for understanding the methodological process remains the notion of the hermeneutic circle, according to which "the interpretation of the meaning of the whole implies understanding the parts, and the understanding of the parts depends on some sense of the whole" [18, p. 112]. Bontekoe connects this with the recognition of how these parts are integrated into the whole: "The object of comprehension, taken as a whole, is understood in terms of its parts, and ... this understanding involves the recognition of how these parts are integrated into the whole" [2, p. 3]. Part of the research on the hermeneutic interpretation of works of art focuses on identifying differences between traditional hermeneutic understanding in 19th-century

hermeneutics – where the circle is “closed” once the understanding of the text is achieved – and the hermeneutic theory of Gadamer and Heidegger [2]. According to these approaches, the circle never fully closes, as it remains dynamic, constantly moving in the tradition synchronized with the movement of the interpreter. Gadamer himself writes that “the understanding of the text remains permanently determined by the anticipatory movement of fore-understanding” [7, p. 293]. If the process of understanding is not continuously supplemented, based on the ongoing flow of new information, the hermeneutic circle may turn into a vicious circle.

Contemporary literature on the hermeneutic interpretation of works of art also focuses on the situational nature of interpretation and the uniqueness of the subjective viewpoint [9; 16; 19], which also traces back to Gadamer’s hermeneutic aesthetics in the context of situational understanding within a specific historical tradition and the role of so-called Gadamerian prejudices. Relying on the philosopher, Green notes that “once we accept the notion of a point of view, we begin to realize that no one has a complete vision from any point in the world” [9, p. 18]. Works of art are viewed through their localization in a historical and cultural context and the experience of a specific interpreter.

Despite the considerable interest researchers have shown in the hermeneutic legacy of Gadamer and Heidegger, the problem of the ontology of art remains insufficiently explored, particularly in the comparison of the hermeneutic aesthetics of these two philosophers, with an emphasis on both the commonalities and differences in their approaches to the hermeneutic interpretation of artworks.

The aim of this article is to reveal the commonalities and differences in the approaches to the hermeneutic interpretation of works of art by Heidegger and Gadamer. The methods used in writing the article include: Hermeneutic Analysis, aimed at

interpreting philosophical texts to understand how both thinkers approach the concept of art, truth, and interpretation; Comparative Analysis to juxtapose the philosophical approaches of Heidegger and Gadamer, identifying both commonalities and differences in their views on hermeneutic interpretation; Textual Analysis, with close reading and analysis of primary sources, such as Heidegger's *Being and Time* and Gadamer's *Truth and Method* to draw out their arguments and positions regarding art and interpretation.

Presentation of the main research material. The rethinking of the ontology of art in contemporary hermeneutic philosophy is closely associated with the works of late Heidegger, and Gadamer [5; 11]. Let us consider the contributions of Gadamer and Heidegger to the philosophical-hermeneutic approach to the ontology of art, identifying the commonalities and differences in their ideas.

Heidegger, in his works on the ontology and phenomenology of art (Heidegger,), calls for moving beyond aesthetics to understand the true meaning of art and its impact on us. For Heidegger, the essence of art lies in the fact that it becomes a representation that presupposes a level of existence that cannot be fully explained, as knowledge remains partial, what is known remains approximate, and what is mastered remains unstable [12, p. 39]. This interpretation of art resonates with Gadamer's ideas. The hermeneutic circle, according to Gadamer, describes a constant and ongoing process of trial and error, where one always strives to develop correct anticipations, which must be "confirmed by the things themselves" [7, p. 267]. Gadamer argues that the object of understanding is indefinite and renewed with each act of understanding. We can never have a completely objective understanding of a work of art because we cannot overcome the historical specificity and limitations of our preconceptions. The only requirement for interpretation, according to Gadamer, is openness to the thought of the work

and its mutability [7, p. 268]. Behind every effort of understanding operates an “effective history,” the influence of which the interpreter never fully realizes.

The thoughts of the two philosophers resonate in their view that a work of art represents the “unconcealment of truth” [13, p. 262] and that “art is the becoming and the event of truth” [12, p. 59]. This process involves the interpreter in a new way of being in the world [23, pp. 125-140], as the “unfolding” of the work presupposes the creation of a world into which the interpreter can enter, unveiling an environment previously hidden from the surrounding context.

For Gadamer, this new worldview revealed through the interpretation of a work of art is understood through the concept of the “fusion of horizons.” According to Gadamer, attaining a horizon means “learning to look beyond what is immediately at hand – not to divert attention from it but to see it better, in greater totality and more truthful proportion” [7, p. 305].

Although both philosophers agree that art is a key means of revealing being and truth, their approaches differ. For Heidegger, art is a way of unveiling the world, where the work of art creates a space for the revelation of truth as “unconcealment” (*aletheia*), allowing a person to experience being in the world. In Heidegger’s view, the work of art exists as an event that reveals truth, and in which the viewer becomes part of this revelation. Gadamer, on the other hand, views art as a space for dialogue, where the artwork serves as a medium through which the event of truth occurs. For Gadamer, art is not simply the “unveiling of truth,” but a process of play in which the viewer is engaged in a dialogue, interpreting the work based on their historical horizon of experience. This dialogue not only changes the understanding of the work but also transforms the interpreter, making art a vital element not just in the revelation of truth but also in the transformation of the viewer.

Thus, both Heidegger and Gadamer regard art as a fundamental way of experiencing truth. However, Heidegger focuses on the eventfulness of art as a means of revealing being, while Gadamer emphasizes the dialogical and historical character of the interaction between the interpreter and the artwork.

A central idea in Heidegger's hermeneutic philosophy is the revolutionary potential of art and its ability to focus and transform our sense of what exists and what is meaningful. Great works of art "initially grant things their appearance," meaning they help establish the implicit understanding within a historical community of what things are. At the same time, such works give "humanity its view of itself," shaping the community's implicit conception of what truly matters in life, what deserves preservation in the traditions of the community, and so on [12, pp. 27-29].

Heidegger suggests that art can perform its work of revealing the world on at least three different levels: (a) In the dimension of the micro-paradigm, or "things that act," helping us become aware of what matters most to us in such things; (b) At the level of paradigmatic works of art, such as Van Gogh's paintings and Hölderlin's poetry, which reveal how art itself functions; (c) In the dimension of macro-paradigmatic "great" works of art, such as the Greek temple and tragic drama, which manage to fundamentally transform a historical community's "understanding of being" – its deepest and ultimate realization of what art is and how it reveals being [12, p. 26]. Van Gogh's paintings, in this sense, according to Heidegger, illuminate not only "what art is," helping us move beyond modern aesthetics "from within," but also what it means to encounter being in a "postmodern" way. Thus, for Heidegger, Van Gogh's paintings are both paradigmatic and macro-paradigmatic works.

The difference between the views of the two philosophers, in our opinion, lies in the fact that, unlike

Gadamer, for whom a work of art never loses its relevance, Heidegger believes that an artwork loses such relevance when it is removed from its native sphere and placed into “presentation.” In this context, Heidegger cites the example of the ancient temple and the medieval cathedral, which “no longer gather their historical world around them” and, therefore, no longer function as great art. Such “withdrawal of the world and the world’s disintegration can never be reversed” [12, p. 26]. Everything primordial becomes silenced as something long familiar. All that was won through struggle becomes something merely to be manipulated. Every mystery loses its power [13, pp. 126-127].

Gadamer, in contrast, argues that a work in presentation continues to be interpreted based on its own significance, as interpretation is not something external to the work or art, but rather the medium through which the artwork itself is realized [6, pp. 57-83]. A change in historical understanding across different contexts does not imply a change in the event or essence of the work itself. In the experience of art, we do not merely receive a “moment” of vision but can “dwell” with the work in a way that takes us out of ordinary time into what Gadamer calls “fulfilled” or “autonomous” time.

The philosophical difference between Gadamer and Heidegger can be partly explained by the fact that, for Gadamer, unlike Heidegger, the role of the interpreter is key, involving an “other-involving” [6, pp. 57-83] interaction with the work. The interpreter engages with the work in any context, and thus can interpret it based on that context and their own “tradition.” In this way, art becomes a dialogue that entails a dynamic understanding and development of truth between the interpreter and the artwork. A relationship develops between them in which the interpreter gains the ability to recognize the truth of a work of visual art just as they would when interpreting a verbal text. For Gadamer, the truth in art can be seen as a truth of participation, rather than craftsmanship.

Like Heidegger, Gadamer believes that art contains the potential for understanding truth, but, unlike Heidegger, this realization of truth is always dialogical. Whereas Heidegger emphasizes the “happening” of truth – its occurrence in a work of art – Gadamer’s approach is more “hermeneutic,” as it takes into account the role of the interpreter and emphasizes a historically grounded model of understanding.

There is also a certain difference in Heidegger’s and Gadamer’s understanding of the concept of the hermeneutic circle, although for both philosophers this concept plays a central role in the process of understanding. In his work *Being and Time*, Heidegger argues that the hermeneutic circle is not a closed structure of understanding, but rather ‘an expression of the fore-structure of our existence’ [13, p. 153]. A person always understands through preconceptions based on their experience. However, according to Heidegger, it is important to be aware of these preconceptions and discard false ones, which may come from uncritically accepted tradition. For Heidegger, the key task is not to exit the hermeneutic circle, but to “enter” it properly by recognizing the structure of these preconceptions.

Gadamer agrees with Heidegger that it is necessary to “enter” the hermeneutic circle in the right way. However, unlike Heidegger, Gadamer emphasizes that the “prejudiced” nature of our understanding is what makes understanding possible. For Gadamer, the hermeneutic circle is rooted in historical expectations and preconceptions formed through tradition [7, p. 12]. He believes that there is no understanding without prejudice and that these prejudices are tested over time and by effective history [7, p. 298]. Thus, while both philosophers recognize the importance of properly entering the hermeneutic circle, Gadamer emphasizes the dialogical nature of understanding and the constant presence of prejudice as a constructive element.

Conclusions. Both philosophers agree that art plays a fundamental role in the disclosure of truth. For Heidegger, art reveals truth through the event of unconcealment, in which the viewer participates in the unveiling of being. Gadamer, however, views art as a dialogical process where truth emerges through the interaction between the artwork and the interpreter, mediated by history and tradition. A key difference between Heidegger and Gadamer regarding the concept of the hermeneutic circle is that Heidegger emphasizes that understanding emerges from preconceptions that must be consciously re-examined, while Gadamer argues that prejudice is a necessary and constructive component of understanding, rooted in tradition and historical context.

Heidegger treats the viewer as a participant in the event of truth's disclosure, whereas Gadamer emphasizes the active role of the viewer in interpreting and dialoguing with the artwork, suggesting a dynamic relationship that reshapes both the work and the interpreter over time. The article underscores Gadamer's focus on the role of historical and cultural contexts in shaping interpretation, with the positioning of art not as a static entity but as something continually reinterpreted through the lens of history and tradition.

The research offers potential for interdisciplinary exploration between philosophy, history, art, and psychology, allowing scholars to examine the intersection of historical understanding, personal bias, and the active interpretation of artistic objects. In addition, the insights into how art reveals truth through the interplay between the artwork and the viewer can inform art criticism and exhibition curation, emphasizing the need to present artworks in ways that encourage dynamic, historically informed dialogues with viewers.

References:

1. Bohachov, A. (2021). Ontolohiia rozuminnia (filosofska hermenevtyka). [Ontology of Understanding (Philosophical Hermeneutics)]. Pidruchnyk dlia studentiv filosofskoho fakultetu. Kyiv: KNU [in Ukrainian].
2. Bontekoe, R. (1996). Dimensions of the hermeneutic circle. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press [in English].
3. Caputo, J. (2000). More radical hermeneutics: On not knowing who we are. Bloomington, IN: Indiana University Press [in English].
4. Dallymayr, F. (1989). Hermeneutics and deconstruction: Gadamer and Derrida in dialogue. In Diane P. Michelfelder & Richard E. Palmer (Eds.). Dialogue and deconstruction: The Gadamer-Derrida encounter. New York: State University of New York Press, 75-92 [in English].
5. Dreyfus, H. L. (2005). Heidegger's Ontology of Art. In H. L. Dreyfus & M. A. Wrathall (Eds.). A Companion to Heidegger. Oxford: Blackwell. 392-406 [in English].
6. Gadamer, H.-G. (2006). The Artwork in Word and Image: "So True, So Full of Being". Theory, Culture & Society, 23 (1), 57-83 [in English].
7. Gadamer, H.-G. (1989). Truth and Method. London: Sheed and Ward [in English].
8. Gadamer, H.-G. (1986). The Relevance of the Beautiful and Other Essays. In R. Berlasconi (Ed.). Cambridge: CUP [in English].
9. Greene, M. (1995). What counts as philosophy of education? In Wendy Kohli (Ed.). Critical conversations in philosophy of education. New York: Routledge. 3-23 [in English].
10. Grondin, J. (2016). The Hermeneutical Circle. In J. Grondinm N. Keane & C. Lawn (Eds.). The Blackwell Companion to Hermeneutics Oxford, Blackwell. 299-305 [in English].

11. Grondin, J. (2002). *The Philosophy of Gadmer*. K. Plant (trans.). New York: McGill-Queens University Press [in English].
12. Heidegger, M. (1977). *Basic Writings*. In D. F. Krell (Ed.). San Fransisco: Harper [in English].
13. Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. In J. Macquarrie & E. Robinson (trans.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd [in English].
14. Heywood, J., Sandywell, B. (1999). *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of Vision*. London: Routledge [in English].
15. Kinsella, E. A. (2006). *Hermeneutics and Critical Hermeneutics: Exploring Possibilities within the Art of Interpretation*. Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 7 (3).
16. Kögler, H.-H. (2014). *The Idea of Dialogue in Gadamer's Hermeneutics*. *Journal of Dialogue Studies*, 2 (1), 47-67 [in English].
17. Kögler, H.-H. (1996). *The power of dialogue: Critical hermeneutics after Gadamer and Foucault*. In P. Hendrickson (Trans.). Cambridge, MA: The MIT Press [in English].
18. Schwandt, T. (2001). *Hermeneutic circle*. *Dictionary of qualitative inquiry*. Thousand Oaks, CA: Sage Publication. 112-118 [in English].
19. Smith, D. (1999). *Writing the social*. Toronto, ON: University of Toronto Press [in English].
20. Wachterhauser, B. (1986). *Hermeneutics and modern philosophy*. Albany, NY: State University of New York Press [in English].
21. Weinsheimer, J. C. (1985). *Gadamer's hermeneutics: A reading of truth and method*. New Haven, CT: Yale University Press [in English].
22. Westphal, M. (1997). *Positive postmodernism as radical hermeneutics*. In R. Martinez (Ed.). *The very idea of radical*

hermeneutics. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press. 48-63 [in English].

23. Wrathall, M. A. (2017). Heidegger's Ontology of Art. In L. Hubert, M. Dreyfus, M. A. Wrathall (Eds.). *Background Practices: Essays on the Understanding of Being* Oxford: Oxford Academic. 125-140 [in English].

Іван СУГАН-СНАРСЬКИЙ,

Національна академія образотворчого мистецтва і
архітектури,

Київ, Україна,

e-mail: ivan.suhak-snarskyi@naoma.edu.ua,

ORCID: 0009-0006-6731-5463

**ГЕРМЕНЕВТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МИСТЕЦТВА:
СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ У ПОГЛЯДАХ
М. ГАЙДЕГГЕРА ТА Х.-Г. ГАДАМЕРА**

Анотація. У статті досліджується внесок М. Гайдеггера та Х.-Г. Гадамера в основи герменевтичної інтерпретації мистецтва та його творів. Мета дослідження – виявити спільне та відмінне у герменевтичних підходах до інтерпретації мистецьких творів у творчості двох філософів. У статті використані герменевтичний, порівняльний методи, текстологічний аналіз. М. Гайдеггер розглядає мистецтво як фундаментальний засіб розкриття істини і світу, спосіб розкриття сутності буття. Твори мистецтва усвідомлюються як репрезентації, що формують розуміння самого існування, відкриваючи приховані істини. Х.-Г. Гадамер, з іншого боку, підкреслює важливість ролі інтерпретатора в процесі розуміння мистецтва. Він стверджує, що акт інтерпретації завжди знаходиться в межах історичного та культурного контекстів, а «упередження» інтерпретатора впливають на те, як

розуміється твір. На відміну від М. Гайдеггера, який зосереджується на події істини, що розкривається в мистецтві, Х.-Г. Гадамер бачить мистецтво як діалог між минулим і сьогоденням, де значення обговорюється через взаємодію з твором. Обидва філософи відкидають уявлення про те, що мистецтво призначено для краси чи насолоди, натомість позиціонуючи його як процес, за допомогою якого розкривається та розуміється істина. Обидва філософи наголошують на онтологічному вимірі мистецтва, проте їх погляди розходяться у погляді на роль інтерпретатора та тимчасовість художнього досвіду. Для М. Гайдеггера відкриття істини твором мистецтва є майже миттєвою подією, де сутність буття розкривається через сам твір мистецтва. У центрі уваги розкривається або «відбувається» істина, а роль глядача більш пасивна, як свідка цього розкриття. На противагу цьому Х.-Г. Гадамер розглядає інтерпретатора як активного учасника процесу розуміння, де акт інтерпретації формується історичними та культурними традиціями, а також особистісним досвідом інтерпретатора. Значення мистецтва, для Х.-Г. Гадамера, розгортається в безперервному діалозі між твором і інтерпретатором, відображаючи тимчасовість історичної свідомості. Таким чином, твір мистецтва є не статичною сутністю, а динамічним процесом, де розуміння розвивається з часом через взаємодію з твором.

Ключові слова: герменевтична інтерпретація, мистецтво, М. Гайдеггер, Х.-Г. Гадамер.

Список використаної літератури:

1. Богачов А. Онтологія розуміння (філософська герменевтика). Підручник для студентів філософського факультету. Київ: КНУ, 2021. 320 с.
2. Bontekoe R. Dimensions of the hermeneutic circle. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996. 264 p.

3. Caputo J. More radical hermeneutics: On not knowing who we are. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000. 312 p.
4. Dallymayr F. Hermeneutics and deconstruction: Gadamer and Derrida in dialogue. In Diane P. Michelfelder & Richard E. Palmer (Eds.). Dialogue and deconstruction: The Gadamer-Derrida encounter New York: State University of New York Press, 1989. Pp.75-92.
5. Dreyfus H. L. Heidegger's Ontology of Art. In H. L. Dreyfus & M. A. Wrathall (Eds.). A Companion to Heidegger Oxford: Blackwell, 2005. Pp. 392-406.
6. Gadamer H.-G. The Artwork in Word and Image: "So True, So Full of Being". Theory, Culture & Society, 2006. Vol. 23. Is. 1. Pp. 57-83.
7. Gadamer H.-G. Truth and Method. London: Sheed and Ward, 1989. 594 p.
8. Gadamer, H-G. The Relevance of the Beautiful and Other Essays. In R. Berlasconi (Ed.). Cambridge: CUP, 1986. 175 p.
9. Greene M. What counts as philosophy of education? In Wendy Kohli (Ed.). Critical conversations in philosophy of education (New York: Routledge, 1995. Pp. 3-23.
10. Grondin J. The Hermeneutical Circle. In J. Grondinm N. Keane & C. Lawn (Eds.). The Blackwell Companion to Hermeneutics. Oxford, Blackwell, 2016. Pp. 299-305.
11. Grondin J. The Philosophy of Gadamer. In K. Plant (trans.). New York: McGill-Queens University Press, 2002. 192 p.
12. Heidegger M. Basic Writings. In D. F. Krell (Ed.). San Fransisco: Harper, 1977. 397 p.
13. Heidegger M. Being and Time. In J. Macquarrie & E. Robinson (trans.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1962, 389 p.

14. Heywood J. & Sandywell B. Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of Vision. London: Routledge, 1999. 278 p.
15. Kinsella E. A. Hermeneutics and Critical Hermeneutics: Exploring Possibilities within the Art of Interpretation. Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 2006. Vol. 7. Is. 3.
16. Kögler H.-H. The Idea of Dialogue in Gadamer's Hermeneutics. Journal of Dialogue Studies. 2014. Vol. 2. Is. 1. Pp. 47-67.
17. Kögler H.-H. The power of dialogue: Critical hermeneutics after Gadamer and Foucault. In P. Hendrickson (Trans.). Cambridge, MA: The MIT Press, 1996. 336 p.
18. Schwandt T. Hermeneutic circle. Dictionary of qualitative inquiry. Thousand Oaks, CA: Sage Publication, 2001. Pp. 112-118.
19. Smith D. Writing the social. Toronto, ON: University of Toronto Press, 1999. 307 p.
20. Wachterhauser B. Hermeneutics and modern philosophy. Albany, NY: State University of New York Press, 1986. 506 p.
21. Weinsheimer J. C. Gadamer's hermeneutics: A reading of truth and method. New Haven, CT: Yale University Press, 1985. 278 p.
22. Westphal M. Positive postmodernism as radical hermeneutics. In R. Martinez (Ed.). The very idea of radical hermeneutics. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1997. Pp.48-63.
23. Wrathall M. A. Heidegger's Ontology of Art. In L. Hubert, M. Dreyfus & M. A. Wrathall (Eds.). Background Practices: Essays on the Understanding of Being. Oxford: Oxford Academic, 2017. Pp. 125-140)

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 редакції: 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;
- у випадку використання ІІІ зазнаення цього є обов'язковим.

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 невирішених 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.

Приклад оформлення:

Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References).

Приклад оформлення:

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 OC Windows через інтервал 1, шрифт Times New Roman, кегль 12, абзац 1,25 см, поля – 2 см, формат аркуша – А5;

По лівому краю:
Шифр УДК;

По центру:

- Ім'я та прізвище автора (ів) (не більше трьох) (укр. мовою) (жирним шрифтом, великими літерами);

- науковий ступінь, вчене звання, місце роботи повністю, місто, країна, ORCID, електронна пошта (укр. мовою);
- назва статті (укр. мовою);
- По ширині:
- анотація (від 1800 знаків із пробілами) (укр. мовою);;
- ключові слова (5-10) (укр. мовою);
- Текст статті;
- Список використаних джерел.
- Ім'я та прізвище автора (ів) (не більше трьох) (англ. мовою) (жирним шрифтом, великими літерами);
- науковий ступінь, вчене звання, місце роботи повністю, місто, країна, ORCID, електронна пошта (англ. мовою);
- назва статті (англ. мовою);
- По ширині:
- анотація (від 1800 знаків із пробілами) (англ. мовою);;
- ключові слова (5-10) (англ. мовою);
- References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с.12].

Ілюстрації подаються лише в разі необхідності. 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 1(11)

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 1(11)

Kyiv
2025