

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture

Культура
УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Засновано в 1993 р.
Founded in 1993

Випуск 92



Харків — 2026

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2026. Вип. 92. 144 с.

Culture of Ukraine: coll. of scientific papers / Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of V. Sheiko. Kharkiv: KHSAC, 2026. Vol. 92. 144 p.

«Культура України» — рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, що засноване та видається Харківською державною академією культури з 1993 року.

Збірник затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства (категорія «Б»), спеціальності: 034 — Культурологія; 021 — Аудіовізуальне мистецтво та виробництво; 024 — Хореографія; 025 — Музичне мистецтво; 026 — Сценічне мистецтво.

Державна реєстрація суб'єкту у сфері друкованих медіа: рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 08.02.2024 р. №295. Ідентифікатор медіа: R30-02500.

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індексуються в наукометричних та бібліографічних базах «CORE», «WorldCat», «Directory of Open Access Journals» (DOAJ), ROAD (ISSN) та в пошукових системах «Open Ukrainian Citation Index (OUCI)», «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PILA.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 7 від 27.02.2026)

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Мова публікації — українська та англійська. Статті рецензуються зовнішніми незалежними експертами. Перевірка статей здійснюється за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com.

“Culture of Ukraine” is a peer-reviewed scientific professional edition with free access, founded and has been being published by Kharkiv State Academy of Culture since 1993.

The collection was approved by order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 886 dated July 2, 2020 as specialized edition on culturology and art criticism (category “B”), specialties: 034 — Culturology; 021 — Audiovisual art and production; 024 — Choreography; 025 — Musical art; 026 — Scenic art.

State registration of an entity in the field of print media: decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting dated February 8, 2024 No. 295. Media ID: R30-02500.

The collection is submitted on the portal of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine in the “Scientific periodicals of Ukraine” information resource, in “Ukrainika naukova” and “Dzherelo” reference databases. It is indexed in scientometric and bibliographic databases: “CORE”, “WorldCat”, “Directory of Open Access Journals (DOAJ)”, “ROAD (ISSN)” and in “Open Ukrainian Citation Index (OUCI)”, “Google Scholar”, “BASE” search engines. KSAC is a representative member of PILA.

Recommended for publication by the decision of the academic council of the Kharkiv State Academy of Culture (protocol № 7 dated 27.02.2026).

The edition supports an open access policy (license type — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Language of the publication — Ukrainian and English. Articles are reviewed by external independent experts. Articles are checked using Strikeplagiarism.com, an online plagiarism detection service.

Редколегія підтримує політики Elsevier та COPE / The editorial board supports the policies of Elsevier and COPE:

<https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>

<https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Вебсайт збірника / Website of the collection: <https://ku-khsac.in.ua>

Редакційно-видавничий відділ ХДАК / Editorial and publishing department of KHSAC

E-mail: rvv2000k@ukr.net

Tel.: +38(057)731-27-83

Головний редактор

Шейко В. М., доктор історичних наук, кафедра культурології та медіакомунікацій, професор, Харківська державна академія культури, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).
<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Заступник головного редактора

Мачулін Л. І., доктор філософії, завідувач редакційно-видавничого відділу, Харківська державна академія культури (Україна).
<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

Відповідальний секретар

Воскобойнікова Ю. В., доктор мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури (Україна).
<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Редакційна колегія

Бертелсен О., доктор історичних наук, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки, Університет аеронавтики Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки (США);
<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Благоєвич М., доктор філософії (соціологія), головний науковий співробітник, Інститут соціальних наук (Сербія);
<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

Гікс Д., кафедра сучасних мов і культур, професор, Лондонський університет королеви Марії (Великобританія);
<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Друбек-Маєр Н., головний редактор науково-дослідницького журналу "Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe", викладач порівняльного літературознавства, кіно та медіазнавства, Вільний університет Берліна (Німеччина);
<https://orcid.org/0000-0002-1245-8436>

Кайм С., доктор філософії, професор, Лейпцизький університет, Інститут історії музики (Німеччина);
<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Макарик І., доктор філософії, професор, Оттавський університет (Канада);
<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Миславський В. Н., доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності, професор, Харківська державна академія культури (Україна);
<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

Польська І. І., доктор мистецтвознавства, кафедра теорії та історії музики, професор, Харківська державна академія культури (Україна);
<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

Прокопчук І. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності, Львівський національний університет (Україна);
<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>

Шаповалова Л. В., доктор мистецтвознавства, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, професор, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (Україна);
<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Ягельський С., доцент кафедри історії польського кіно, Ягеллонський університет, Інститут аудіовізуальних мистецтв (Польща).
<https://orcid.org/0000-0002-6989-1265>

Editor-in-Chief

Sheiko V. M., Doctor of Historical Sciences, Department of Cultural Studies and Media Communications, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Arts Worker of Ukraine (Ukraine).
<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Deputy Editor-in-Chief

Machulin L. I., Doctor of Philosophy, Head of the Editorial and Publishing Department, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine).
<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

Executive Secretary

Voskoboinikova Y. V., Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine).
<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Editorial Board

Bertelsen O., Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of International Security and Intelligence, Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence (USA);
<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Blagojevic M., Doctor of Philosophy (Sociology), Principal Research Fellow, Institute of Social Sciences (Serbia);
<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

Hicks J., Department of Modern Languages and Cultures, Professor, Queen Mary University of London (Great Britain);
<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Drubek-Meyer N., editor-in-chief of the research journal "Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe", lecturer in comparative literary studies, film and media studies, Free University of Berlin (Germany);
<https://orcid.org/0000-0002-1245-8436>

Keym S., Doctor of Philosophy, Professor, Leipzig University, Institute of Music History (Germany);
<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Makaryk I., Doctor of Philosophy, Professor, University of Ottawa (Canada);
<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Myoslavskyi V. N., Doctor of Art Criticism, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Professor, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

Polska I. I., Doctor of Art Criticism, Department of Theory and History of Music, Professor, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

Prokopchuk I. Yu., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Theatre Studies and Acting Skills, Lviv National University (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>

Shapovalova L. V., Doctor of Art Criticism, Head of the Department of Interpretology and Analysis of Music, Professor, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Jagielski S., Associate Professor, Department of History of Polish Cinema, Jagiellonian University, Institute of Audiovisual Arts (Poland).
<https://orcid.org/0000-0002-6989-1265>

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Т. П. Киценко	
Історичний контекст становлення ветеранської драматургії. Частина 1	7
Г. Д. Панков	
Прозріння як акт трансцендування в діалозі Г. Сковороди «Потоп зміїний»	19
В. А. Бзенко, К. М. Касьяненко, М. П. Цой	
Тренди доповненої реальності в глобалізованому художньому просторі	30
Е. Л. Нечмоглод	
Драматургічні механізми абсурду в сучасній кінокомедії: соціокультурний та критичний аспекти	40

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

О. Ю. Дорофєєва	
Російський репертуар як інструмент ідеологічної експансії в діяльності харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (друга половина 1930-х рр.)	49
Т. І. Совгира	
Закордонні ініціативи репрезентації українського театру: чеський та польський досвід у період повномасштабного вторгнення (2022–2025 рр.)	57
З. І. Алфьорова, І. Б. Первишева	
Ефект «тимчасової імерсивності» в контексті проявів темпоральності трансмедійних практик сучасної аудіовізуальної сфери	64
Ю. М. Зубай	
Досвід Київської консерваторії 1950-х років як складова музичної освіти	74
В. М. Плужніков	
Творчі досягнення Г. Берліоза як диригента-реформатора	85
А. А. Демура	
Амбівалентність зла в сучасному українському кінематографі: трансформації образів героя і антагоніста	95
Б. О. Ружанський	
Цивільне населення у воєнному кінематографі: стратегії виживання та адаптації	114
С. В. Заря	
Вплив сучасних медіатехнологій та соціальних мереж на освітній процес естрадного вокального мистецтва: європейський досвід	120
О. О. Мусієнко, А. О. Метанчук	
Продюсер як комунікатор. З досвіду Альберта С. Радді	126
І. С. Мостова, К. В. Островська, Д. П. Мостовий	
Рецепція танцювального фольклору Слобожанщини в українській етнохореології	135

Content

CULTUROLOGY

T. Kytsenko	
Historical context of the formation of veteran dramaturgy. Part 1	7
H. Pankov	
Insight as an act of transcendence in H. Skovoroda's dialogue "The Deluge of Serpents"	19
V. Bzenko, K. Kasianenko, M. Tsoi	
Augmented reality trends in the globalized art space	30
E. Nechmohlod	
Dramaturgical mechanisms of absurdity in contemporary film comedy: sociocultural and critical aspects	40

ART CRITICISM

O. Dorofieieva	
The Russian repertoire as an instrument of ideological expansion in the activities of the T. H. Shevchenko Kharkiv Drama Theatre in the second half of the 1930s	49
T. Sovhyra	
Foreign initiatives to represent Ukrainian theatre: Czech and Polish experience during the full-scale invasion (2022–2025)	57
Z. Alforova, I. Pervysheva	
The effect of "temporal immersiveness" in the context of manifestations of temporality of transmedia practices of the modern audiovisual sphere	64
Y. Zubai	
The experience of the Kyiv Conservatory in the 1950s as a component of music education	74
V. Pluzhnikov	
The creative achievements of H. Berlioz as a reformist conductor	85
A. Demura	
The ambivalence of evil in contemporary Ukrainian cinema: transformations of the hero and antagonist figures	95
B. Ruzhanskyi	
Civilians in war cinema: strategies for survival and adaptation	114
S. Zaria	
The impact of modern media technologies and social networks on the educational process of pop vocal art: European experience	120
O. Moussienko, A. Metanchuk	
Producer as a communicator. From the experience of Albert S. Ruddy	126
I. Mostova, K. Ostrovska, D. Mostovyi	
Reception of Slobozhanshchyna dance folklore in Ukrainian ethnochoreography	135

ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕННЯ ВЕТЕРАНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ. Частина 1

Т. П. Киценко

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, м. Київ,
Україна
kytsenko@mari.kyiv.ua

Т. Kytsenko

Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of
Ukraine, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0000-3706-0769>

Т. П. Киценко. Історичний контекст становлення ветеранської драматургії. Частина 1

Статтю присвячено аналізу ветеранської драматургії як форми художнього осмислення воєнного досвіду та механізму формування культурної пам'яті. Попри довгочасну присутність теми війни в європейській театральній традиції, драматургія авторів із безпосереднім досвідом участі у війні тривалий час залишалася поза фокусом системного культурологічного аналізу.

Метою статті є простеження витоків ветеранського письма та трансформацій сценічного осмислення війни — від античної трагедії до драматургії ХХ століття, створеної ветеранами світових воєн, з особливою увагою до зміни поетики й репрезентаційних стратегій, зумовлених досвідом масового насильства, травми та кризою гуманістичних уявлень.

Ключові слова: *ветеранська драматургія, ветеранський театр, військовий досвід, культурна пам'ять, театр свідчення.*

Т. Kytsenko. Historical context of the formation of veteran dramaturgy. Part 1

The purpose of the article is to examine veteran dramaturgy as a specific form of artistic engagement with wartime experience and to trace the historical logic of its emergence and development within European theatrical tradition. The article focuses on the transformation of theatrical approaches to representing war from antiquity to the XX century, with particular attention to dramaturgy created by authors with direct military experience.

The methodology of the research is based on historical theatre studies and cultural analysis, combined with a comparative approach. The study also draws on concepts related to cultural memory and artistic

testimony in order to analyze theatrical texts as forms of public reflection on war and its consequences.

The results of the study demonstrate that veteran dramaturgy constitutes a distinct artistic practice that differs from heroic and mythologized representations of war. From ancient tragedy to the dramaturgy of veterans of the world wars, a gradual shift can be observed toward fragmented narrative structures, ethical ambiguity, and the articulation of trauma and moral rupture. The research shows that dramaturgy written by veterans plays a key role in redefining theatre as a space for confronting mass violence and the crisis of humanist values in modern culture.

The scientific novelty of the research lies in the systematic cultural-historical analysis of veteran dramaturgy as a continuous cultural phenomenon rather than a series of isolated responses to specific wars. The article conceptualizes veteran dramaturgy as a form of artistic testimony that anticipates later documentary and postdramatic theatrical practices.

The practical significance of the article consists in providing a cultural, historical and theoretical framework for further research on contemporary veteran theatre and dramaturgy, including works shaped by late XX and early XXI century conflicts. The findings may be used in theatre studies, cultural memory studies, and interdisciplinary research on war and representation.

Keywords: *veteran dramaturgy, veteran theatre, military experience, cultural memory, theatre of testimony.*

Актуальність теми дослідження. Повномасштабна війна Росії проти України актуалізувала питання репрезентації воєнного досвіду в культурі, зокрема в театрі як публічному просторі осмислення травми, пам'яті та відповідальності. У цьому контексті ветеранська

драматургія постає не лише як мистецька реакція на війну, а і як механізм публічного свідчення та формування культурної пам'яті.

Однак у вітчизняному театрознавчому дискурсі ветеранська драматургія досі не виокремлена як самостійний об'єкт дослідження. Саме тому звернення до історичних витоків ветеранського письма та аналіз його еволюції в різних культурних контекстах є необхідними для адекватного осмислення сучасних українських практик.

Актуальність дослідження також визначається потребою включення українського досвіду в міжнародний контекст студій пам'яті, травми та театру свідчення, що дозволяє окреслити специфіку української моделі роботи з військовим досвідом у діалозі із західними традиціями та в полеміці з радянською спадщиною.

Постановка проблеми. Упродовж історії війна неодноразово ставала предметом театраль-ного осмислення, а театр — не лише простором художньої репрезентації, а й механізмом публічного осмислення травматичного досвіду та формування культурної пам'яті. Особливе місце в цьому процесі посідає ветеранська драматургія — а саме тексти для театру, автори яких брали участь у бойових діях, — водночас сценічне висловлювання слугує формою рефлексії власного воєнного досвіду, його травматичних наслідків і післявоєнного стану.

Попри повторюваність звернення ветеранів до театру в різні історичні періоди, ця драматургія тривалий час розглядалася фрагментарно й не була осмислена як стала культурна практика. Відсутність цілісної історико-культурної перспективи призводить до маргіналізації ветеранського письма в науковому дискурсі, попри його вплив на сучасні театральні практики та суспільні дебати про війну, пам'ять і відповідальність. Це зумовлює необхідність системного аналізу ветеранської драматургії як специфічного культурного явища з власною традицією, еволюцією поетики та функціями — що особливо актуалізується в умовах воєнних і післявоєнних зламів.

Мета статті — окреслити культурно-історичну логіку формування ветеранської драматургії та простежити еволюцію способів сценічного осмислення воєнного досвіду від античності до

драматургічних практик, сформованих у контексті та внаслідок Другої світової війни.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Античні витoki ветеранської драматургії.

У європейській культурі зв'язок між військовим досвідом і художнім висловлюванням формується задовго до модерних уявлень про ветеранську драматургію. В античному полісі війна була невіддільною частиною життя громади, а театр, пов'язаний із культовими практиками й міфом, подекуди реагував і на актуальні історичні події.

Одним із перших задокументованих ветеранських голосів у європейській драматургії є Есхіл (бл. 525–456 до н.е.). Показово, що за його заповітом у надгробному написі було наголошено не на драматургічних перемогах великого трагіка, а саме на його військовій доблесті (Pausanias, 1918, 1.14.5): вочевидь, бойовий досвід був ключовим елементом самосвідомості автора.

Есхіл ніколи не обмежував свою творчість воєнною тематикою: різні біографічні та енциклопедичні джерела приписують йому від 70 до 90 трагедій міфологічного й ритуального спрямування. Втім, «Перси» та «Семеро проти Фів» демонструють безпосередній зв'язок з особистою участю автора в Марафонській і Саламінській битвах.

У «Семеро проти Фів» (467 до н.е.) Есхіл, працюючи з міфологічним сюжетом, насичує трагедію реалістичними деталями: описує зброю, топографію міських укріплень, ієрархію командування та психологію оборони (Есхіл, 1990). Розподіл воїнів по брамах, напружене очікування штурму й риторика воєначальників подані з такою конкретністю, що війна постає не як абстрактний міф, а як впізнавана ситуація збройного протистояння.

У трагедії «Перси» (472 до н.е.) драматург одним із перших в античному театрі звертається до конкретної історичної події — Саламінської битви (Есхіл, 1990). Принциповим нововведенням стає розгортання дії з позиції переможеної сторони: це дозволяє змістити акцент із домінуючого для афінської сцени тріумфального нарративу на досвід поразки, руйнації, втрати. У такій оптиці твір постає як роздум про межі влади, імперські амбіції та крихкість військової удачі.

Слід зауважити, що звернення до нещодавніх історичних подій в античному театрі було явищем рідкісним. За два десятиріччя до появи «Персів» давньогрецький автор Фрїніх поставив свою трагедію «Падіння Мілета» (494 до н.е.). Спогади про подію були надто свіжими — і, за свідченням Геродота, трагедія викликала дуже сильну емоційну реакцію публіки: люди плакали, автора оштрафували (Herodotus, 1925, 6.21). Есхіл точно знав про цей випадок і, не виключено, саме тому він описав війну з такого ракурсу, який не травмував би співвітчизників.

Як ветеран і драматург, він окреслив два підходи, що стали визначальними для подальшого становлення цього напрямку. Перший — автобіографічний: сценічний матеріал ґрунтується на досвіді автора-учасника війни, що надає зображенню особливої переконливості. Другий — публічно-меморіальний: індивідуальні спогади трансформуються в колективне осмислення; для колишніх учасників військових походів «Перси» і «Семеро проти Фів» резонували з власними спогадами, для решти глядачів ставали інструментом аналізу причин і наслідків конфлікту.

Однак закладена Есхілом модель не трансформується в сталу традицію: у класичній та елліністичній драматургії війна знову переважно повертається в міфологічний або історично віддалений реєстр, а особистий бойовий досвід автора не стає основою сценічної рефлексії. Лише зі зміною культурних і політичних умов, у час раннього модерну, виникає можливість нового зближення між військовим досвідом і драматургічною формою — уже в іншій естетичній і антропологічній оптиці.

Ранньомодерна драма і війна: поява авторського свідчення. Ранньомодерна європейська драматургія формується в умовах майже безперервних військових конфліктів — релігійних протистоянь, імперських експансій і локальних війн. Для митців XVI ст. збройні конфлікти були постійним тлом, незмінним елементом політичного й соціального життя: мобілізації, морські кампанії, облоги, полон і перебування в прикордонних зонах сприймалися як звичні реалії. У цьому контексті закономірно, що в тогочасній драматургії війна зазвичай слугує саме фоном чи фабульним каталізатором: провідні театральні моделі тяжіють до міфологічних, історичних

або авантюричних сюжетів, без системного осмислення військового досвіду. Навіть автори, які брали участь у військових діях, зокрема Лопе де Вега, переважно зображують війну в героїчному або алегоричному ракурсі, найчастіше уникаючи описів поразки, полону чи колективних катастроф.

На цьому тлі творчість Міґеля де Сервантеса Сааведри (1547–1616) постає показовим винятком. Служба в Середземноморській флотилії, участь у битві при Лепанто (1571), тяжке поранення та п'ять років полону в Алжирі (1575–1580) залишили помітний відбиток на його драматургічній спадщині.

У «Нуманції» (бл. 1582), що базується на античному сюжеті, Сервантес відмовляється від індивідуального героя й висуває на перший план колективний образ міста (Cervantes, 2013). Його спільнота опиняється перед граничним вибором: вижити ціною підкорення ворогові — або припинити своє існування. Автор створює узагальнену модель колективної жертви, актуалізовану в контексті ранньомодерних імперських воєн. Водночас фокус зміщується з перебігу воєнних дій на їхні наслідки — облогу, виснаження, поступовий розпад соціальних зв'язків. Долучення до дійових осіб Війни, Хвороб, Голоду та інших алегоричних постатей допомагає драматургові перевести конкретний історичний конфлікт у площину ширшої рефлексії про владу, насильство й ціну свободи.

«Алжирські звичаї» (El trato de Argel, бл. 1580) безпосередньо ґрунтується на досвіді полону Сервантеса (Cervantes, 2013). У тексті (де серед інших персонажів з'являється й Сааведра) з майже документальною точністю відтворено соціальну та просторову організацію Алжира, систему викупу й повсякденну психологію людей, позбавлених свободи. Хоча п'єса має протагоністів — подружню пару Сільвію й Аурелью — їх оточують інші полонені християни, які також перебувають під агресивним впливом чужої культури. Головним героям вдається здобути свободу, проте доля більшості полонених залишається невирішеною. У фіналі Сервантес докоряє заможним співвітчизникам за байдужість до тих, хто опинився в неволі, і закликає короля не залишатися осторонь їхньої долі.

Сам автор означає обидва твори як «комедії»: у ренесансному театрі термін *comedia* мав позажанрове значення й використовувався на позначення «будь-якого драматичного твору або вистави, незалежно від її жанру» (Клековкін, 2012). Утім внутрішня структура «Нуманції» та «Алжирських звичаїв» тяжіє до трагедійної моделі мислення. Побутові сцени, епічні монологи, алегоричні постаті та точне відтворення соціальних реалій співіснують у багаторівневій композиції, що різко контрастує з моделями «нової драми» XVI ст., зорієнтованими передусім на динаміку й видовищність.

Війна у творах Сервантеса постає як простір моральних випробувань, у межах якого облога чи полон породжують складні етичні вибори. Водночас показово, що і в «Нуманції», і в «Алжирських звичаях» «інші» — римляни або мусульмани — є об'ємними, складними персонажами: це робить практично неможливим схематичне протиставлення сторін. Детальне зображення побуту, механізмів влади та атмосфери страху свідчить про те, що автор бачив все це на власні очі. І хоча п'єси Сервантеса ще не є документальними в сучасному сенсі, вони формують ранню модель «драматургії свідчення», що стане важливим компонентом воєнного театру Нового часу.

Перша світова війна і народження модерної ветеранської драматургії. Як зауважує М. Екстейнс, Перша світова війна (1914–1918) стала катастрофою цивілізаційного масштабу, що зруйнувала уявлення про лінійний історичний прогрес (Eksteins, 1989, xv–xvi). Д. Стівенсон визначає її як першу глобальну війну модерної доби — зіткнення індустріалізованих держав у світі розвинених комунікацій, яке породило потужну літературну й культурну спадщину (Stevenson, 2004). Саме в цьому контексті воєнна реальність уперше набула масового культурного осмислення, а письмо ветеранів сформувалося як окрема художня практика — форма особистого свідчення, що поєднує естетичний вимір із фіксацією пережитого. Театральна сцена дедалі виразніше постає простором, де ідеалізований образ воїна поступається складному й суперечливому образу людини, котру зламала війна.

У 1914–1918 рр. театр поєднував кілька функцій: він міг слугувати засобом підтримки офіційних воєнних наративів, а водночас залишався простором розваги й тимчасового відволікання для суспільства, виснаженого війною. Дж. Бернард Шоу іронічно зауважував, що «висока драма» поступилася місцем легковажним видовищам, орієнтованим на солдатів у короткочасних відпустках (Shaw, 1919). На цьому тлі ветеранська драматургія постає альтернативною, часто маргіналізованою формою сценічного висловлювання — перехідною ланкою між театром воєнного часу та післявоєнним осмисленням пережитого. Образ героїзованого солдата поступово втрачає свою переконливість; натомість у центрі драматургії опиняється досвід втрати, тілесних ушкоджень, психологічної дезорієнтації та розриву з довоєнними уявленнями про соціальну й екзистенційну норму.

У Франції повернення мільйонів демобілізованих солдатів спричинило появу масштабного корпусу текстів, створених учасниками війни — солдатами, медиками, військовими кореспондентами, колишніми полоненими. Першою й наймасовішою реакцією на війну стає ветеранська проза та поезія. А. Барбюс, Ролан Доржелес, М. Женевау, Ж. Дюамель фіксують війну як досвід фізичного виснаження, тілесного болю та моральної дезорієнтації. У цих текстах бойові дії радше фіксуються, ніж інтерпретуються: через зображення пораненого й виснаженого тіла, спустошеної фронтової зони, підбір специфічних мовних форм, що здатні описати воєнні реалії.

Театр реагує на воєнний досвід повільніше. І все ж таки саме в драматургії формується інша стратегія осмислення війни — через трансформацію драматичної дії, характеру персонажів і моделей сценічної реальності.

Поль Рейналь (Paul Raynal, 1885–1971) — учасник Першої світової війни, який дістав важке поранення на фронті, — дебютував як драматург ще до війни. Проте лише після її завершення до нього прийшло справжнє визнання, коли митець створив серйозніші, соціально й політично зорієнтовані тексти. Цей зсув виразно проявляється в його п'єсах «Могила під Триумфальною аркою» (*Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, 1923–1924), «Француженка» (*La Française*, 1933) та «Людський матеріал» (*Le Matériel humain*, 1948).

Перша з п'єс «трилогії», трагедія в трьох актах «Могила під Триумфальною аркою» була поставлена в Комеді Франсез (Париж) майже одразу після написання й згодом стала однією з найрезонансніших п'єс про війну міжвоєнного періоду (Raynal, 1924). Дія розгортається навколо чотиригодинного нічного візиту французького солдата додому 8 жовтня 1915 р. Дійових осіб лише троє: Солдат, його батько та наречена Од. Війна тут не постає як бойова дія, проте визначає кожну ситуацію й кожне висловлювання: Солдат усвідомлює, що отримав цю коротку відпустку в обмін на згоду виконати смертельно небезпечне завдання.

І от, повернувшись додому, Солдат зіштовхується з патріотичною риторикою батька, який ніколи не був на фронті, та з крихким коханням Од — до ідеалізованого образу героя, а не живої людини перед нею. Вдома, як і на війні, від Солдата очікують згоди на самопожертву, без відповіді, чому й навіщо. У назві п'єси автор дає підказку: щоби сакралізувати цей подвиг. «Могила під Триумфальною аркою» являє собою паризький «вічний вогонь» із табличкою «Тут спочиває французький солдат, який загинув за свою країну. 1914–1918» [переклад наш]. П. Рейналь показує механізм, у якому жива людина редукується до безіменного символу, а смерть — до абстрактної формули патріотичної пам'яті.

Ще радикальніший злам репрезентації війни відбувається у творчості драматургів, пов'язаних з авангардними практиками. Серед них особливе місце посідає Гійом Аполлінер — доброволець французької армії, 1916 р. контужений та поранений. У написаній ще під час війни драмі «Груди Тіресія» (Les Mamelles de Tirésias, опублікована в 1917 р.) бойові дії фігурують не як сюжет, але як структурний принцип (Apollinaire, 1918). Руйнування лінійної причинно-наслідкової логіки, гротеск, алогізми й тілесні метаморфози стають засобами передачі фізичної й психологічної травми, отриманої ним на війні.

У **Великій Британії** масовий фронтовий досвід і криза імперської впевненості зумовили зсув тематичних акцентів у драматургії, що дедалі частіше зверталася до воєнної повсякденності, моральної втоми та проблем повернення військових до цивільного життя. Вплив Першої

світової простежується у творчості більшості провідних драматургів міжвоєнного періоду, навіть тоді, коли вона не стає безпосереднім предметом сценічного зображення. Так, у п'єсах А. А. Мілна (1882–1956), який служив офіцером зв'язку та інструктором, війна функціонує як тло, що підважує довоєнні уявлення про стабільність і соціальну впорядкованість. Санітар Червоного Хреста й співробітник британських спецслужб В. С. Моєм (1874–1965) трансформує воєнний досвід у теми морального компромісу, подвійної ідентичності та скепсису щодо великих ідеологічних наративів.

Безпосередньо фронтові реалії зображують ті, хто з ними мав справу. Офіцер британської армії та учасник боїв на Західному фронті Р. С. Шерріф (1896–1975), у п'єсі «Кінець подорожі» (Journey's End, 1928) створює одну з найвпливовіших театральних репрезентацій Першої світової (Sherriff, 1929). П'єса ґрунтується на докладному відтворенні фронтового повсякдення: життя в офіцерському бліндажі, рутини чергувань, очікування наказів — і пошук військовими будь-яких засобів відсторонитися від цих реалій. Бійці неймовірно втомлені від війни. Попри це, їх женуть у бій, що завершується марними людськими втратами. У фіналі молодий і наївний солдат Рейлі, поранений у хребет, помирає в бліндажі — який після влучання ворожої міни стає для бійця імпровізованою могилою.

На відміну від Шерріфа, ветерани Дж. Б. Прістлі (1894–1984) та Дж. Р. Екерлі (1896–1967) майже не зображають бойові дії, зосереджуючись на їхніх довготривалих наслідках. У Дж. Прістлі, який служив у піхоті й дістав поранення, війна проявляється через зламани біографії, соціальне розшарування, кризу уявлень про час і прогрес та проблему відповідальності за минулі рішення. Дж. Екерлі, переживши поранення й полон, у своїх п'єсах розробляє теми залежності, психологічного зламу, травматичної пам'яті та вразливості тіла й свідомості.

Отже, міжвоєнна британська сцена тяжіла до стриманого реалізму, психологічної деталізації й етичного аналізу — без зайвої патетики та героїзації бойових дій.

У **Німеччині** поразка в Першій світовій, крах імперії та революційні події 1918–1919 рр.

спричинили глибокий політичний, соціальний, інтелектуальний та культурний злам. Масове повернення фронтовиків, інвалідизація, економічна нестабільність і відчуття національного приниження, закріплене Версальським договором, сформували середовище тривалої екзистенційної кризи.

Тому осмислення воєнного досвіду в драматургії цієї країни значною мірою відбувалося в межах експресіонізму, який став провідною формою радикального післяфронтового висловлювання. Ця естетика виробляє мову, здатну артикулювати досвід тотальної мобілізації, насильства й дегуманізації: через деформацію сюжету, гіперболізацію образів тощо. У цьому контексті творчість Г. Кайзера, А. Броннена та Фріца фон Унру по-різному фіксує наслідки війни для людини й суспільства, зміщуючи увагу з перебігу бойових дій на внутрішній злам, втрату суб'єктності та кризу гуманістичних цінностей. Тіло в експресіоністських текстах репрезентує історичне насильство, травма ж осмислюється як стан, що не має перспективи остаточного зцілення.

Е. Толлер — ветеран Першої світової, учасник боїв 1916 р., інвалід війни та активний учасник революційних подій 1918–1919 рр. — у своїй драматургії поєднував фронтову оптику з гострою соціальною критикою суспільства, неспроможного інтегрувати людей із воєнним досвідом.

У п'єсі «Еуген Нещасний» Е. Толлер аналізує глибину психологічної травми ветерана, котрий після важкого поранення повернувся з війни, руйнування його маскулітності та байдужість повоєнного суспільства — у якому головний герой, Еуген Нещасний (Хінкеманн), не знаходить жодного гідного місця, натомість змушений працювати на ярмарковому шоу, у «театрі потвор», де відгризає голови мишам (Toller, 1925). У цій межовій ситуації Еуген дає оцінку своєму становищу: «Я загублена людина. Я таємна хвороба. Я — маріонетка, яку смикали, доки вона не зламалася» (там само, р. 4). Так постає один із ключових образів німецької антивоєнної драматургії — образ «зламаної людини», чие майбутнє виявляється знищеним на жертвнику історії.

Зовсім іншу грань ветеранського письма — пов'язану з критичним реалізмом і соціальною

комедією — представляє К. Цукмайер, доброволець Першої світової, який воював на Західному фронті. Написана за реальними подіями драма «Капітан з Кьопеніка» (Der Hauptmann von Köpenick, 1931) відображає військову й державну бюрократію як систему, де сама лише форма стає засобом влади (Zuckmayer, 1931). Текст швидко здобув широке визнання, у тому ж році був поставлений на сцені та екранізований, що підкреслює його актуальність для німецького суспільства міжвоєнного часу.

Під час Другої світової К. Цукмайер, хоч і не був комбатантом, але співпрацював з американськими спецслужбами. І вже в 1940–1950-ті написав ще кілька п'єс, зокрема на військову тематику.

Український театр початку ХХ ст. формувався в умовах воєн, збройних повстань, боротьби за державність і водночас — під тиском комуністичної системи. Значна частина українських письменників, включно з Миколою Хвильовим, Остапом Вишнею, П. Тичиною, В. Сосюрою, Михайлем Семенком, Ігнатієм Михайличем, пройшли через воєнні дії, суспільні катаклізми і так чи інакше відобразили пережите у своїх творах. Натомість у драматургії комбатантський досвід був репрезентований значно слабше: частина драматургів опинилася в еміграції (Ф. Мілешко, Леонід Полтава, Ю. Косач та ін.), частина не втілила пережите в театральну форму.

Одним із небагатьох винятків став фронтовик Першої світової Я. Мамонтов, який свої найцікавіші драматичні тексти створив у проміжку між 1920 і 1925 роками. Саме в цей період у його драматургії найвиразніше проявляється напруження між зрілою професійною майстерністю та вимушеним підпорядкуванням новим ідеологічним вимогам. У текстах від «Веселого хама» (1921) через «Коли народ визволяється» (1922) до «До третіх півнів» (1924) (Мамонтов, 1988) простежується внутрішня боротьба між естетичним началом і соціальною заангажованістю, у якій, за спостереженням А. Криловця, поступово бере гору остання (Криловець, 2005). Водночас це підпорядкування не гарантувало авторові інституційної безпеки: для радянських репресивних органів Мамонтов до кінця життя залишався «неблагонадійним», перебував під

постійним наглядом НКВС і помер у 1940 р. від серцевої недуги.

Ще більш трагічна доля очікувала учасника Першої світової М. Куліша. У своїх п'єсах автор послідовно описує картину післявоєнної катастрофи, розглядаючи війну й революцію як механізми руйнування соціальної та особистої цілісності. В одній із перших пореволюційних п'єс, драмі «97» (1924) Куліш звертається до теми голоду 1921–1922 рр., показуючи його як пряме продовження воєнного та революційного насильства (Куліш, 2026). Цей сюжет неначе продовжується в «Комуні в степах» (1925), де автор фіксує спробу ідеологічного «перезапуску» після катастрофи: комуністичну утопію намагаються вибудувати на соціально й психологічно спустошеному ґрунті (Куліш, 2026).

У «Патетичній сонаті» (1929) описано, що цьому передувало: збройне зіткнення комуністичної, білогвардійської та національно-патріотичної сил 1917–1919 рр. — громадянська війна, у якій конфлікт ідентичностей, політичних програм і приватних почуттів перебуває в стані граничного напруження (Куліш, 2026). Війна руйнує соціальні зв'язки, мову, любов і саму можливість цілісної суб'єктності; показово, що у фіналі через ідеологічні міркування ліричний герой зрікається кохання — жест, який формально відповідає комуністичному канону, але на драматургічному рівні зчитується як зрада живого людського зв'язку.

П'єси М. Куліша становлять один із найпослідовніших в українській драматургії прикладів осмислення війни як довготривалого соціального процесу. Зовні зберігаючи революційну риторику, автор, свідомо чи несвідомо, систематично вимальовує іншу смислову лінію — глибинну прив'язаність до української культурної традиції, важливішої за будь-які ідеологічні штампи. Отже, закономірно, що радянська влада сприйняла ці твори — і постать М. Куліша загалом — як загрозу офіційному канону: його драматургію було піддано нищівній критиці, а самого автора згодом репресовано й фізично знищено.

Таким чином, ветеранська драматургія Першої світової охоплює широкий спектр естетичних стратегій — від стриманого реалізму до авангардних форм, — об'єднаних прагненням

артикулювати пережите на війні. Театр у цей період утверджується як простір публічного свідчення про руйнування людської суб'єктності, вплив війни на соціальні зв'язки, мову й культурну ідентичність: згодом це визначить сценічні моделі осмислення наступної світової кризи.

Друга світова і злам театральної мови: від алегорії до свідчення. Масові злочини Другої світової війни, геноцид, індустріалізація смерті, розмивання межі між фронтом і тилом, а також спричинені ними травма та провина поставили перед митцями надзвичайно складне завдання художнього осмислення цих явищ. Це часом змушує драматургів, зокрема фронтовиків, у перші повоєнні десятиліття шукати опосередкованих, фрагментарних і недекларативних способів сценічного висловлювання.

Французький мистецький процес після Другої світової війни формувався в умовах глибокої моральної та інтелектуальної кризи, зумовленої нацистською окупацією, режимом Віші та суперечливим досвідом Опору. Ціла низка письменників — А. де Сент-Екзюпері, П'єр Емманюель, А. Мальро, Р. Шар, Луї Арагон, Ж. Кессель — як учасники бойових дій безпосередньо перенесли воєнний досвід у поезію, прозу та есеїстику. Їхні тексти зосереджуються на граничних ситуаціях вибору, особистій і колективній відповідальності, дії під загрозою смерті та моральній ціні насильства. У драматургії цю лінію репрезентує один із небагатьох французьких драматургів-ветеранів — Ж.-П. Сартр (1905–1980).

Мобілізований у 1939 р., він потрапив у німецький полон і провів у таборі для військовополонених близько дев'яти місяців — весь цей досвід став одним із чинників формування його екзистенціалістської оптики.

Осмислюючи війну в роки окупації, Сартр використовує опосередковані драматургічні конструкції, що набувають характеру екзистенціальних алегорій. У «Мухах» (1943) війна прочитується через модель суспільства, паралізованого страхом і нав'язаною провинною, тоді як у «За зачиненими дверима» (1944) — через образ замкненого простору, де персонажі перебувають у стані безвиході та взаємного морального тиску (Sartre, 2018).

Після завершення війни Сартр відмовляється від алегоричних форм і в п'єсі «Мертві без поховання» (*Morts sans sépulture*, 1946) звертається до безпосереднього, реалістичного зображення війни як простору нестерпного морального вибору, що руйнує як катів, так і їхніх жертв: одні змушені катувати, інші — зраджувати товаришів (Sartre, 2018). Вижити неминуче означає втратити людське обличчя — тобто залишитися «мертвим без поховання».

У британському театрі — як в умовах бомбардувань і цензурних обмежень воєнного часу, так і в атмосфері післявоєнної соціальної втоми — військові дії на сцені практично не з'являються. У п'єсах провідних драматургів — Н. Кауарда, К. Фрая, а згодом Дж. Осборна — війна постає лише як соціально-психологічний чинник, що визначає внутрішні стани персонажів і моделі їхньої поведінки. На цьому тлі особливе місце посідає Т. Раттіган (1911–1977), який під час Другої світової був офіцером Королівських повітряних сил. Його п'єса «Вогні посадкової смуги» (*Flare Path*, поставлена в 1942 р.) зосереджена на житті льотчиків між бойовими вильотами (Rattigan, 2001). Війна існує як фактор постійної загрози, який випробує на міцність їхні характери та особисті відносини. Текст унікальний ще й тим, що упродовж війни був і поставлений на сцені, і екранізований. Попри доволі виражену мелодраматичну лінію, ця п'єса репрезентує характерний для британського театру того часу психологічний реалізм, водночас індивідуальні переживання героїв розглядаються в тісному зв'язку із соціальними умовами.

Схожу естетику представляє і рання драматургія Джона Вайтінга, який служив у військовій розвідці. Його перша п'єса «Більше ніяких мандрівок» (*No More A-Roving*, 1947) зображує групу молодих людей у стані моральної та соціальної дезорієнтації після війни (Whiting, 1975). Утім у пізніших творах, зокрема в найбільш відомому «Свято» (*Saint's Day*, 1947–1949), Вайтінг відходить від психологічного реалізму до ритуальних і політичних алегорій, розмірковуючи про колективне насильство та індивідуальну відповідальність (Whiting, 1963).

У Польщі масова участь інтелектуалів і митців у русі опору під час нацистської окупації — у збройному підпіллі, конспіративній культурній

діяльності, нелегальній освіті — створила унікальний культурний контекст. Для значної частини польських поетів, драматургів і письменників, включно з Міроном Бялошевським і Єжи Шанявським, війна означала тривале існування в умовах системного насильства, постійної загрози смерті, руйнування соціальних зв'язків і втрати чітких меж між дозволеним, вимушеним і неприйнятним.

Мобілізований у 1939 р., Леон Кручковський (1900–1962) пережив німецький полон. У повоєнні роки автор неодноразово звертається до теми війни та її наслідків у п'єсах «Відплата» (*Odwety*, 1948), «Відвідини» (*Odwiedziny*, 1955), «Перший день свободи» (*Pierwszy dzień wolności*, 1959). І все ж його програмним текстом стає драма «Німці» (*Niemcy*, 1949) (Kruczkowski, 1984). Модель німецького суспільства драматург репрезентує як родину, члени якої відрізняються за переконаннями та соціальними ролями і водночас об'єднані спільною логікою самоусунення. Фігура «порядного німця», що дистанціюється від злочинів режиму, стає ключовим об'єктом етичної критики: пасивність і самозбереження постають як форма співучасті в насильстві. Таким чином, війна показана як результат суспільної угоди, у межах якої можливість зберегти моральну непричетність виявляється ілюзорною.

Інший підхід до осмислення воєнної тематики пов'язаний із творчістю учасника партизанського руху Армії Крайової Т. Ружевица (1921–2014). Пережите на війні — участь у бойових діях, загибель брата — автор спочатку втілює в поезії: упродовж 15 повоєнних років він розвиває естетику фрагментарності, відмовляється від пояснювальної риторики й патетики та працює з розірваною мовою і нестабільною суб'єктивністю.

Зрештою ця тематика та поетика знаходить сценічне втілення в п'єсі «Картотека» (*Kartoteka*, 1960), де Т. Ружевиц, відмовившись від класичної драматургічної структури, пропонує натовість нову (Różewicz, 1960). Центральний персонаж — безіменна Людина — існує в просторі фрагментованої пам'яті, куди хаотично втручаються образи з його минулого, уявні та історичні постаті. Монтажність структури, смислові лакуни й розриви втілюють модель травмованої війною свідомості.

Безпосередньо до воєнного досвіду в драматургії Ружевич звертається, проте значно пізніше — у п'єсі «У землю» (Do piachu, 1955–1972), над якою автор працював упродовж 17 років (Rózewicz, 1979). Зосередившись на повсякденні партизанського загону, він свідомо позбавляє свій текст героїчного пафосу, патріотичної риторики й натомість відкриває морально суперечливі, травматичні аспекти боротьби (саме через цю антиепічність п'єса була гостро прийнята частиною ветеранського середовища після сценічної прем'єри в 1979 р.).

Утім, саме «Картотеку» можна розглядати як один із перших постдраматичних текстів у європейському театрі: лінійний сюжет тут поступається логіці пам'яті, а дія — співіснуванню різних часових і смислових рівнів. Її вплив простежується у творчості П. Вайса, Г. Мюллера, а також у подальших документальних і вербатім-практиках, що працюють із темою війни.

У Німеччині повоєнна ситуація принципово відрізнялася від становища країн, що пережили нацистську окупацію. Для німецького суспільства завершення війни було пов'язане з досвідом поразки та проблемою моральної відповідальності, яка тривалий час витіснялася з публічного простору. Як зауважує Аляйда Ассман, «тріумф і травма є взаємовиключними: одне витісняє й знищує інше» (Assmann, 2018, р. 14, переклад наш), і після травматичних або ганебних подій меморіальна культура виникає із часовим зсувом у 15–30 років (там само). Це цілком пояснює, чому в Західній Німеччині театр, що безпосередньо звертається до фактів війни та Голокосту, з'являється лише в 1960-х рр.

Каталізаторами стали політична активізація покоління «дітей війни», відкриття архівів, а також публічні судові процеси над нацистськими злочинцями, насамперед Франкфуртський процес 1963–1965 рр. Виникає запит на театр, що без зайвих алегорій та метафор звертається до мови фактів, доказів і свідчень. Архів у такій перспективі постає не лише сховищем документів, а й простором постійного конструювання минулого (Ассман, 2012, с. 30), а документ — повноцінним елементом драматургічного висловлювання.

Показовою є постать Р. Гохгута: інтегрований у дитинстві в систему гітлерюгенду, після

війни він звертається до проблеми історичної відповідальності. Його п'єса «Заступник» (Der Stellvertreter, 1963), створена на основі ватиканських архівів, стала одним із перших масштабних документальних драматургічних текстів про Голокост (Hochhuth, 1963). Зосереджена на темі мовчання Папи Пія XII під час Другої світової війни, вистава спричинила широкий суспільний резонанс і вивела документальну драму в центр публічної дискусії.

Як зауважує Ассман, у подібних практиках пам'ять слугує не подоланню смерті, а усвідомленню масштабу втрати (Ассман, 2012, сс. 377–378). Проект Гохгута реалізує саме цю логіку, ламаючи режим «репресивного замовчування» історичної провини, що домінував у повоєнному німецькому суспільстві (Assmann, 2018). Театр у цьому контексті постає як трибунал пам'яті, де свідчення функціонує як публічний політичний акт.

У **Радянському Союзі** театральна репрезентація воєнного досвіду від початку перебувала під жорстким державним контролем. У прозі фронтовиків — Костянтина Симонова, Бориса Полевого, Олександра Фадєєва — солдат поставав носієм героїзму й ідеологічної стійкості, тоді як мотиви слабкості, внутрішнього надлому чи моральної дезорієнтації системно витіснялися. Ті самі принципи визначали й театральну продукцію: замість ветеранської драматургії утвердився героїзований канон, у межах якого війна подавалася як школа характеру та джерело легітимної моральної переваги.

Українська радянська драматургія повністю відтворювала ці моделі, формуючи образ героя, позбавленого внутрішніх суперечностей. Характерною в цьому контексті є творчість В. Собка — ветерана та учасника бойових дій 1941–1949 рр. Його драматургія послідовно залишається в межах офіційної патетики. У п'єсах на кшталт «За другим фронтом» (1949) війна функціонує як мобілізаційний і моральний ресурс (Собко, 1982), а в пізніших текстах — від «Червоної лінії» (1962) до «Коменданта Берліна» (1975) — остаточно закріплюється як еталон «правильного» вибору, що не потребує критичного осмислення.

Героїзований канон став системою заборон і витіснень, яка унеможливлювала публічне

осмислення воєн, які не вкладалися в офіційний ідеологічний сценарій. Саме цим пояснюється майже повна відсутність ветеранської драматургії про війну в Афганістані (1979–1989). Вона залишалася непроговореною, позбавленою легітимного нарративу: непридатною для героїзації — і тому витісненою з публічного культурного простору.

Тоді як у Західній Європі після Другої світової розгорнулася критична робота з пам'яттю, що сприяла появі документальної та постдраматичної драматургії, в українському театрі ХХ ст. у зв'язку з домінуванням радянського героїзованого канону ветеранська драматургія була фактично відсутня. Її поява у ХХІ ст. постає радикальним розривом із радянською традицією та наслідком переосмислення західного досвіду роботи з травмою і свідченням.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє розглядати ветеранську драматургію як сталу культурну практику, що виникає у відповідь на досвід війни та відтворюється в різні історичні періоди, змінюючи свою поетику й функції залежно від соціокультурного контексту. У театрі ветеранське письмо постає формою художнього свідчення, у якій індивідуальний досвід насильства, втрати та дезорієнтації набуває публічного виміру.

Аналіз європейської драматургії від античності до ХХ ст. засвідчує поступовий зсув від

міфологізованих і героїчних моделей репрезентації війни до форм, що фіксують її травматичні та етично проблематичні виміри. Особливо показовими в цьому сенсі є тексти, створені ветеранами світових воєн, у яких руйнуються лінійні нарративи, стабільні образи героя та уявлення про цілісну суб'єктність.

Отже, ветеранська драматургія ХХ ст. формує підґрунтя для подальших постдраматичних і документальних практик, визначаючи театр як простір публічного свідчення не лише про війну як подію, а й про її тривалі соціальні, тілесні та моральні наслідки.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом ветеранської драматургії другої половини ХХ — початку ХХІ ст. як децентралізованого культурного явища, що поєднує художні, документальні та рефлексивні функції. Особливо уваги потребують театральні практики, сформовані під впливом В'єтнамської, Іракської, Афганської та російсько-української воєн, а також трансформації театру свідчення — від колективних документальних форматів до індивідуальних форм саморепрезентації ветеранів. Саме ці напрацювання створюють історико-культурну рамку для аналізу сучасних форм ветеранської драматургії, що стане предметом розгляду в другій частині дослідження.

Список посилань

- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті* (О. Юдін, Ред., К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін, Пер. з нім.). Ніка-Центр.
- Есхіл. (1990). *Трагедії* (А. Содомора, Б. Тен, Пер. з давньогрек.). Дніпро.
- Клековкін, О. (2012). *Theatrica: Лексикон*. Фенікс.
- Криловець, А. О. (2005). *Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми*. Навчальна книга — Богдан.
- Куліш, М. (2026). *Повні тексти творів*. Бібліотека української літератури. <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=22> (дата звернення: 19 січня 2026).
- Мамонтов, Я. (1988). *Твори* (Ю. Г. Костюк, Упоряд., Передм. і Приміт.). Дніпро.
- Собко, В. (1969). *П'єси*. Дніпро.
- Собко, В. (1982). *П'єси*. Дніпро.
- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Éditions SIC.
- Assmann, A. (2018). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. (3. Aufl.). C. H. Beck.
- Cervantes, M. de. (2013). *El trato de Argel; La Numancia*. De Vecchi.
- DiFusco, J., & Caristi, V. (1986). *Tracers: A play*. Hill and Wang.
- Eksteins, M. (1989). *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the modern age*. Houghton Mifflin.

- Heddon, D. (Ed.). (2007). *Autobiography and performance: Performing selves*. Methuen Drama. <https://doi.org/10.5040/9781350390003>
- Herodotus. (1925). *The Histories* (Vol. III: Books V–VII; A. D. Godley, Trans.). Harvard University Press; William Heinemann Ltd.
- Hochhuth, R. (1963). *Der Stellvertreter: Ein christliches Trauerspiel*. Rowohlt Verlag.
- Judt, T. (2005). *Postwar: A history of Europe since 1945*. Penguin Press.
- Kruczkowski, L. (1984). *Dramaty wybrane* (2nd ed.). Wydawnictwo Łódzkie.
- Laub, D., & Podell, D. (1995). Art and trauma. *International Journal of Psycho-Analysis*, 76(5), 991–1005.
- Pausanias. (1918). *Description of Greece* (W. H. S. Jones & H. A. Ormerod, Trans.). Harvard University Press; William Heinemann Ltd.
- Rabe, D. (1971). *The basic training of Pavlo Hummel*. Samuel French.
- Rattigan, T. (2001). *The collected plays of Terence Rattigan* (Vol. 1). The Paper Tiger.
- Raynal, P. (1924). *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe: Tragédie en trois actes*. Librairie Stock.
- Różewicz, T. (1960). *Kartoteka*. PIW.
- Różewicz, T. (1979). *Do piachu. Dialog*, (2), 5–29.
- Sartre, J.-P. (2018). *Theatre* (Tome 1). Éditions Gallimard.
- Shaw, G. B. (1919). *Heartbreak House: A Fantasia in the Russian manner on English themes*. Constable.
- Sherriff, R. C. (1929). *Journey's end: A play in three acts*. Brentano's.
- Stevenson, D. (2004). *Cataclysm: The first World War as political tragedy*. Basic Books.
- Toller, E. (1925). *Hinkemann*. Gustav Kiepenheuer Verlag.
- Whiting, J. (1963). *Saint's Day: A play*. Heinemann Educational.
- Whiting, J. (1975). *No more a-Roving: A comedy*. Heinemann Educational.
- Zuckmayer, C. (1931). *Der Hauptmann von Köpenick: Ein deutsches Märchen in drei Akten*. S. Fischer Verlag.

References

- Assman, A. (2012). *Spaces of memory: Forms and transformations of cultural memory* (O. Yudin, Ed., K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin, Trans. from German). Nika-Tsentr. [In Ukrainian].
- Aeschylus. (1990). *Tragedies* (A. Sodomora, B. Ten, Trans. from Ancient Greek). Dnipro. [In Ukrainian].
- Klekokvkin, O. (2012). *Theatrica: Lexicon*. Feniks. [In Ukrainian].
- Krylovs, A. O. (2005). *Ukrainian literature of the first decades of the XX century: Philosophical problems*. Textbook — Bohdan. [In Ukrainian].
- Kulish, M. (2026). *Full texts of works. Library of Ukrainian literature*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=22> (accessed January 19, 2026). [In Ukrainian].
- Mamontov, Ya. (1988). *Works* (Yu. H. Kostyuk, ed., preface and notes). Dnipro. [In Ukrainian].
- Sobko, V. (1969). *Plays*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Sobko, V. (1982). *Plays*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Éditions SIC. [In French].
- Assmann, A. (2018). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. (3. Aufl.). C. H. Beck. [In German].
- Cervantes, M. de. (2013). *El trato de Argel; La Numancia*. De Vecchi. [In Italian].
- DiFusco, J., & Caristi, V. (1986). *Tracers: A play*. Hill and Wang. [In English].
- Eksteins, M. (1989). *Rites of Spring: The Great War and the birth of the modern age*. Houghton Mifflin. [In English].
- Heddon, D. (Ed.). (2007). *Autobiography and performance: Performing selves*. Methuen Drama. <https://doi.org/10.5040/9781350390003>. [In English].
- Herodotus. (1925). *The Histories* (Vol. III: Books V–VII; A. D. Godley, Trans.). Harvard University Press; William Heinemann Ltd. [In English].
- Hochhuth, R. (1963). *Der Stellvertreter: Ein christliches Trauerspiel*. Rowohlt Verlag. [In German].
- Judt, T. (2005). *Postwar: A history of Europe since 1945*. Penguin Press. [In English].
- Kruczkowski, L. (1984). *Dramaty wybrane* (2nd ed.). Wydawnictwo Łódzkie. [In Polish].
- Laub, D., & Podell, D. (1995). Art and trauma. *International Journal of Psycho-Analysis*, 76(5), 991–1005. [In English].
- Pausanias. (1918). *Description of Greece* (W. H. S. Jones & H. A. Ormerod, Trans.). Harvard University Press; William Heinemann Ltd. [In English].
- Rabe, D. (1971). *The basic training of Pavlo Hummel*. Samuel French. [In English].
- Rattigan, T. (2001). *The collected plays of Terence Rattigan* (Vol. 1). The Paper Tiger. [In English].
- Raynal, P. (1924). *Le tombeau sous l'Arc de Triomphe: Tragédie en trois actes*. Librairie Stock. [In French].

- Różewicz, T. (1960). *Kartoteka*. PIW. [In Polish].
- Różewicz, T. (1979). *Do piachu*. *Dialog*, (2), 5–29. [In Polish].
- Sartre, J.-P. (2018). *Theatre* (Tome 1). Éditions Gallimard. [In French].
- Shaw, G. B. (1919). *Heartbreak House: A Fantasia in the Russian manner on English themes*. Constable. [In English].
- Sherriff, R. C. (1929). *Journey's end: A play in three acts*. Brentano's. [In English].
- Stevenson, D. (2004). *Cataclysm: The first World War as political tragedy*. Basic Books. [In English].
- Toller, E. (1925). *Hinkemann*. Gustav Kiepenheuer Verlag. [In German].
- Whiting, J. (1963). *Saint's Day: A play*. Heinemann Educational. [In English].
- Whiting, J. (1975). *No more a-Roving: A comedy*. Heinemann Educational. [In English].
- Zuckmayer, C. (1931). *Der Hauptmann von Köpenick: Ein deutsches Märchen in drei Akten*. S. Fischer Verlag. [In German].

Отримано: 08.12.2025
Прийнято до друку: 05.01.2026

Т. П. Киценко

аспірантка, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ
України, м. Київ, Україна

T. Kytsenko

postgraduate student, Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine

ПРОЗРІННЯ ЯК АКТ ТРАНСЦЕНДУВАННЯ В ДІАЛОЗІ Г. СКОВОРОДИ «ПОТОП ЗМІЇНИЙ»

Г. Д. Панков

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
georgijpankov2756@gmail.com

H. Pankov

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1017-4891>

Г. Д. Панков. Прозріння як акт трансцендування в діалозі Г. Сковороди «Потоп зміїний»

Доведено, що цінність духовного прозріння є ключовою ланкою смислового поля розглянутого діалогу. Підкреслюється, що співрозмовник налаштовується на розуміння методом поступового підведення до Істини через відповідні запитання й коригування окремих його суджень. Визначено, що ключові погляди Г. Сковороди загалом націлені на практику духовного орієнтування згідно з вимогою «не повзати по землі і прямувати до вічного». Прозріння виявлено як акт піднесення особистості в її сходженні від плотської темряви до Божественного світла. Надано оцінку вчення Г. Сковороди в контексті його екзистенційно-персоналістичного повороту. З'ясовано позицію розширення горизонту ідеї піднесення до Бога, яка охоплює всю сферу макросвіту, а також символічного світу Біблії. Наголошується на піднесенні образу змія, а також на символічній трансформації значення «потопу зміїного» як духовного інструменту порятунку.

Ключові слова: діалог, духовне прозріння, ціннісне орієнтування, Божественне джерело, «потоп зміїний», символізм, самопізнання, екзистенційно-персоналістичний контекст, герменевтична реконструкція.

H. Pankov. Insight as an act of transcendence in H. Skovoroda's dialogue "The Deluge of Serpents"

The relevance of this article stems from the urgent need for the widespread dissemination and deep-rooted value of dialogue in all areas of social and cultural life. In this regard, the work of its outstanding representative, H. S. Skovoroda, has attracted particular interest from scholars in the Ukrainian cultural space. In his system, "Dialogue. Its title, «The Deluge of Serpents», is presented as the interlocutor's insight from a state of spiritual ignorance and the elevation of their consciousness to a transcendental level, which points to the task of radically transforming human nature toward its spiritual and divine dimension.

The purpose of this article is to examine the dialogue "The Deluge of Serpents" as an autonomous work in

relation to dialogic culture and key issues in Skovoroda's philosophy.

The main methodological aspect. This publication is based on the intersection of cultural and philosophical approaches in understanding the topic proposed within it. Within the cultural approach, a significant role is assigned to axiological analysis, as well as the method of hermeneutic reconstruction of the text of the dialogue under consideration.

The result of the research presented in the article is that the value of spiritual insight is shown to be a key link in the semantic field of the dialogue under consideration. It is emphasized that the interlocutor is led to an understanding of the Truth not by monological pressure on their consciousness, but by the method of enlightenment through appropriate questions and the correction of individual judgments. It has been established that H. Skovoroda's key views are generally aimed at the practice of spiritual orientation in the spirit of the demand "not to crawl on the earth but to strive for the eternal". Insight is defined as an act of liberation of the individual from "carnal darkness" and its ascent to Divine light. A tendency to expand the horizons of the idea of exaltation to the Divine source is demonstrated, encompassing the entire sphere of the macrocosm and the symbolic world of the Bible.

Significant emphasis is placed on the idea of the exaltation of the serpent's image, as well as on the symbolic transformation of the meaning of the "deluge of serpents" into a spiritual instrument of salvation. An assessment of H. Skovoroda's teaching is provided in the context of his existential-personalistic turn.

The scientific novelty consists in studying the dialogue "The Deluge of Serpents" as an autonomous work, taking into account the specifics of its composition and the logic of its presentation. Its presentation in this format has not been observed in Skovoroda studies.

The practical significance. The results of this article may contribute to the development of the value of a "civilization of dialogue" as a specific type of social practice.

Keywords: dialogue, spiritual insight, value orientation, Divine source, "the deluge of serpents", symbolism, self-

knowledge, existential-personalistic context, hermeneutic reconstruction.

Актуальність теми визначається гострою необхідністю максимально широкого поширення й глибокого вкорінення цінності діалогу виключно у всіх сферах суспільного та культурного життя на всіляких рівнях — особливо в політичній, культурній, науковій сферах, а також на рівні міжособистісних взаємин. Місце домінуючого монологічного дискурсу в спілкуванні, що багато в чому сприяє відчуженню та наростанню конфліктних ситуацій, має безроздільно зайняти діалогічний дискурс, а на глобальному рівні — утвердитися цінності «діалогічної цивілізації». Для реалізації поставленого завдання надзвичайно необхідне формування у свідомості кожної людини щирого прийняття цінностей діалогічної культури, що дозволило б блокувати та усувати різноманітні амбіції, які призводять до відчуження та конфліктів. Глобальне значення культури діалогу особливо зростає в умовах сучасної широкомасштабної війни в Україні та інших міжнародних військово-політичних конфліктів — не лише в аспекті реальності, а й у їхній потенційності.

Актуальність утвердження цінності діалогу як єдиноприйнятної на глобальному рівні норми гуманістичних взаємин спонукає гуманітарну думку звертатися до осмислення історичного досвіду демонстрації його культури в широкому полі глобального простору. Стосовно української культури особлива увага вчених уже тривалий час приваблює та продовжує залучати творчість її видатного представника Г. С. Сковороди (1722–1799 рр.). У її системі окремий інтерес становить «Діалог. Назва його — потоп зміїний», у якому діалог подається у вигляді прозріння від стану духовного незнання та піднесення свідомості на трансцендентний рівень, що сприяє кардинальному перетворенню людського ества в напрямку його духовно-божественного виміру.

Постановка проблеми. У центр дослідження ставиться висвітлення проблеми діалогу як засобу духовного піднесення особистості через її урозуміння в контексті християнських цінностей. Здійснення поставленого завдання

дозволяє значною мірою розширити й поглибити з'ясування персоналістичного характеру творчості Г. Сковороди та водночас осмислити відповідний поворот культури бароко в українському інтелектуальному просторі.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Названий діалог можна розглядати у двох основних горизонтах. Найбільш поширеним уявляється горизонт цілісного сприйняття всієї тематики творчості українського філософа. У цій ситуації зміст діалогу «Потоп зміїний» втрачає власну автономію і стає одним із допоміжних засобів (поряд з іншими творами), призначених лише для з'ясування окремих аспектів творчості Г. Сковороди в контексті цілісності його філософської спадщини. Такий підхід знаходимо в численних публікаціях, зокрема в працях Г. Васяновича (2022), М. П. Корпанюк (2013), С. Кримського (2002), Г. Панкова (2022), М. Поповича (2008), Т. Суходуб (2022), Л. Ушкалова (2011, 2018, 2024), В. Чорної та І. Яковенко (2018). Названі автори обмежуються розглядом діалогу «Потоп зміїний» лише в якості матеріалу для підтвердження певних істотних аспектів творчості Г. Сковороди, а саме: 1) питань біблійної герменевтики, 2) суті християнського триадологічного догмата, 3) вчення про три світи (макросвіт, людський мікросвіт та символічний світ Біблії), 4) характеру двоїстої природи людини (тілесної і духовної); 5) проблеми життя як арени драматичної боротьби. Поряд із переліченими питаннями «Потоп зміїний» у сукупності з іншими діалогами використовується з метою розкриття діалогічного мислення як специфічного способу філософування та пошуку істини.

Загальним недоліком викладеного «екземпларистського» підходу до твору, що розглядається, необхідно визнати відсутність аналізу в аспекті конкретики його внутрішнього змісту та ідейної своєрідності. Комплексний підхід до вивчення творчості Г. С. Сковороди неможливо зводити лише до його з'ясування в аспекті цілісності, але також це неминуче передбачає вивчення в аспекті сегментарності, коли зусилля дослідників зосереджуються на окремих творах мислителя як автономних одиницях. У зв'язку із цим ця стаття дозволить значною мірою заповнити зазначену вище прогалину, зробивши певний

внесок у комплексне вивчення діалогічної культури видатного українського мислителя.

Мета статті — вивчити діалог «Потоп зміїний» як автономний твір у співвіднесеності з діалогічною культурою та ключовими темами філософії Г. С. Сковороди.

Поставлена мета передбачає виконання таких завдань: 1) проаналізувати зміст діалогу, звернувши особливу увагу на його ціннісний аспект, 2) вивчити способи формування в ньому діалогічної ситуації, 3) запропонувати методологію на перетині культурологічного та філософського підходів у реалізації поставленої мети.

Методологія дослідження. Запропонована публікація виконана на перетині культурологічного та філософського підходів у з'ясуванні змісту означеного діалогу. Культурологічний підхід досліджує діалог як феномен культури в контексті цілісного її розуміння шляхом використання методологічних досягнень різноманітних гуманітарних дисциплін у їхньому інтегрованому форматі щодо об'єкта та предмета культурології. Філософське осмислення діалогу є не самоціллю, а засобом маніфестації культури діалогу як норми спілкування між його учасниками. Ця ситуація спонукає перенести головний акцент з філософського осмислення сквородинівських діалогів на рівень їхнього культурологічного вивчення.

У системі культурологічного підходу до розуміння об'єкта та предмета здійсненого дослідження важливу роль відіграє аксіологічний аналіз названого вище діалогу. Але, за визначенням В. Шейка та Н. Кушнарєнко (2020), якщо філософія осмислює цінності в горизонті їхньої метафізичної сутності, культурологія головним чином звертає увагу на їх роль у якості нормативно-регулюючої моделі життя людини та соціуму (с. 52). Аксіологічний аналіз культури діалогу спрямований у практичну сферу життя людини та суспільства тим, що дозволяє засвоїти цінність діалогу в повсякденному житті.

Особливе значення в підготовленій публікації приділяється методу герменевтичної реконструкції. Запропонований метод не зводиться до механічної реставрації поглядів українського

мислителя. Він ґрунтується на принципі доповнення смислової позиції авторського тексту смисловими даними інтерпретатора відповідно до його особистого досвіду «прочитання» згаданого тексту та характеру осмислення, який базується на колективному досвіді вітчизняного сквородинознавства, а також на автохтонності діалогу, що досліджується в цій статті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Принциповою особливістю творчості Г. Сковороди постає діалогічна природа мислення як необхідна умова життя людини та суспільства. Суб'єктами діалогу «Потоп зміїний» є Душа і Дух — два начала, що становлять сутність людської природи в горизонті християнської антропології, які в «Потопі зміїному» набули конкретної персональної ідентичності, на відміну від решти сквородинівських діалогів. Відомий український філософ М. В. Попович (2008) пояснює вибір Г. Сковородою двох названих учасників діалогу, який аналізується, впливом погляду апостола Павла на два протилежні стани людської тілесності — душевне та духовне тіло в динаміці перетворення першого на друге (с. 215). Християнською думкою ставлення між духовною і душевною сторонами людської природи встановлено з погляду субординації, коли дух як прояв Божественного начала в людині покликаний здійснювати контроль над людською душею. Подвійний стан душі між прагненням до Божественного первообразу й тілесними пристрастями, з якими вона також пов'язана, має свободу вибору між життям «за духом» та тілесним життям. Тому душа потребує організації істинної інтенції, яка спрямовує її до духовно-божественного Витоку. Очевидно, що в «Потопі зміїному» Душа міцно усвідомила цю духовну потребу й добровільно прийняла настановну силу Духа. Цим пояснюється загальний дух згоди, у горизонті якого ведеться діалог між Духом і Душею, згідно із зауваженням М. В. Поповича (2008, с. 219). *Саме згода, а не примус, визнається однією із суттєвих передумов та умов здійснення діалогу між автономними та вільними його учасниками*¹. Цей діалог спрямований на з'ясування істини обох учасників спілкування,

1. Тут і далі — курсив наш.

але не на прагнення до інтелектуальної перемоги одного над іншим у процесі дискусії.

Предметом діалогу, що аналізується, є обговорення його учасниками змісту притчі «Сліпий і зрячий». У ній описується поведінка названих персонажів у Соломоновому храмі. Сліпий не зрозумів веселий і радісний настрій зрячого, оскільки не міг побачити та оцінити красу зображень на стінах усередині храму. Тоді зрячий наполегливо запропонував йому вирушити додому, викопати закопані там свої зіниці, надіти їх і знову повернутися до храму, щоб уже в зрячому стані оцінити і випробувати блаженство від побачених зображень. На думку М. Поповича (2008), символи сліпоти та бачення в діалогах Сковороди заслуговують на особливу увагу (с. 245). У цьому символічному форматі трансформація від стану сліпоти до стану бачення уявляється прозрінням як необхідною умовою розуміння навколишньої реальності. Зміст подальшого діалогу здійснює переведення фізіології прозріння в екзистенційно-антропологічний контекст розуміння культури.

Діалог відкриває Душа, яка звернулася до Духа з проханням роз'яснити значення двох описаних у притчі прибульців, на що вона отримала згоду Духа. Цим самим між Духом і Душею сформувалася ситуація спільного прагнення до розуміння істини, що вважається необхідною умовою для діалогового формату спілкування між його учасниками. Як зауважує видатний український учений В. Малахов (2006), феномен діалогу означає взаємність, розподілену дію, логос, смисл між учасниками певної комунікації та одночасно їх залучення до загального сенсу, що розподіляється між ними (с. 11–12).

З перших же слів відповіді на поставлене запитання Духом здійснюється включення постатей двох прибульців із притчі до екзистенційного горизонту: будь-яка людина, незалежно від сліпого чи зрячого стану, виглядає прибульцем у цьому світі. Тут же Г. Сковорода (1994) за допомогою персонажа Духа викладає відоме вчення про три світи — макросвіт, створений Богом, людський мікросвіт і символічний світ (світ Біблії) (т. 2, с. 142). Цим самим було здійснено перший крок до урозуміння Душі.

Зміст діалогу, що аналізується, слід сприйняти як контекст, зв'язок із яким дозволяє усвідомити викладене вчення. Його зміст і цінність визначаються прагненням вказати на «справжній» орієнтир людського буття, одночасно відтинаючи «зворотні» орієнтири, що перешкоджають здійсненню ідеалу. Цим самим Сковородинівське вчення про «три світу» охоплює буття людини й культури в співвіднесеності з їхніми можливими духовними устремліннями.

Для підтвердження викладеної думки слід звернути увагу на особливість і логіку співвідношення зазначених вище трьох світів. Значення мікросмосу дозволяє людині усвідомити її унікальність у загальному світовому просторі. Символічний світ Біблії призначений для того, щоб слугувати дороговказом і керівним орієнтиром людського життя в навколишній реальності. Саме в Біблії створені Богом «небесні, земні та глибинні постаті» покликані бути чинниками, «які ведуть нашу думку у поняття вічної природи» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 142). Усі три світи об'єднані спільним знаменником премудрого творіння Бога, що уподібнюється до образу прекрасного храму. Бог проголошується абсолютним життєвим орієнтиром для людини не заради накопичення мирських цінностей, але для ультимативного прагнення до Творця, тоді як Біблія через сакральні символи дозволяє людині виявити вічну природу, приховану в тлінній природі «так, як малюнок у фарбах своїх» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 142).

Висловлене Духом значення вічної природи стосовно Біблії викликало в Душі потребу в роз'ясненні значення вічності. Для Г. Сковороди, переконання якого представлені Духом, вічність є непорушною субстанцією в особі надприродного Бога. Їй приписуються атрибути істинності, нетлінності та скрізьприсутності в «тлінному» світі. В ідеалістичній думці вічне й тлінне становлять дві протилежні сторони буття, правильне пізнання яких проголошується в діалозі світлом премудрості, що входить у людську душу (Сковорода, 1994, т. 2, с. 143). У цьому пункті продовженням змісту діалогу «Потоп зміїний» є відоме вчення філософа про самопізнання.

У його творах самопізнання націлене на виявлення вічності (тобто Божественного джерела) у людській природі. На прохання Душі роз'яснити питання: що означає відкопати заховані в міху зіниці, відповідь надається в аспекті пріоритету інтенції душі на пізнання власної природи, що дозволяє виявити в її надрах «заховану у тілі своєму вічність» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 143). У цьому випадку онтологія безумовно-вічного в умовно-часовому вимірі охоплює площину розуміння природи людини. Тлінне й вічне позиціюються двома станами як макрокосмосу, так і мікрокосмосу. Відповідно до думки українського філософа, у тому випадку, коли людина пізнає свою природу в амбівалентності двох зазначених її станів, тоді «світло премудрості» входить у людську душу, від якої походить її прозоріння (Сковорода, 1994, т. 2, с. 143). Таким чином, акт прозоріння розуміється у вигляді радикальної переорієнтації свідомості з тілесно-матеріальних цінностей у духовні. *Цим самим культура діалогу набуває значення реаксіологізації.*

Очевидно, що предмет діалогу між Духом і Душею змістився до роздуму про дві протилежні природи, що пронизують усю світобудову, включаючи людину. Тим часом, формальне знання про дві зазначені вище натури не задовольнило запити Душі. Вона запропонувала пояснити питання про користь такого знання, що означає перехід змісту діалогу у сферу прагматики життя. *Цим самим цінність діалогу входить у систему життєвої практики спілкування як її культурної норми.*

Г. Сковорода від імені Духа відмовляється від прямої відповіді на поставлене запитання, але прагне поступово підвести до його з'ясування свого співрозмовника в особі Душі. У цьому полягає один із суттєвих смислів сократівського діалогу, до якого звертався український філософ, використовуючи його метод у своїй творчості. З цією метою Дух пропонує поміркувати над наступною ситуацією. Один художник зобразив на стіні оленя разом із павичем схожими на живих істот, і ця картина порадувала двох його синів. Проте художник стер ці зображення, що викликало в дітей суперечливу реакцію: старший син продовжував радіти, а молодший — розплакався. Після цього оповідання Дух запропонував

своєму співрозмовникові визначити причину радості і плачу обох дітей.

На відміну від багатьох співрозмовників, Душа зовсім не дорікає Духу в прагненні навмисного ухилення від безпосередньої відповіді на поставлене запитання, але намагається надати на нього самостійну відповідь, хоча ця спроба викликала для неї труднощі в з'ясуванні її алегоричного коду. З цього скрутного стану Душу виводить Дух, висловивши припущення про те, що, мабуть, плач хлопчика викликаний переконанням про загибель намальованих тварин. Однак Душа дивується: як не визнати зниклі зображення їх загибеллю? Для пояснення цього питання Г. Сковорода за допомогою свого персонажа Духа продовжує урозумляти співрозмовника через осмислення феноменології художнього образу.

Ця феноменологія ґрунтується на необхідності проводити суттєву різницю між образом та його художнім втіленням, і цим Дух застерігає від їхнього змішування в горизонті повсякденного сприйняття естетичної реальності. Справжній образ міститься не на малюнку, але у свідомості художника, тоді як його зображення уявляється лише втіленням усвідомленого образу. Презентація в діалозі, що аналізується, розуміння художнього образу ґрунтується на осмисленні реальності в дусі співвідношення вічного та умовного, ідеального й матеріального. «Справжні образи, — пояснюється у діалозі, — ще перед своєю появою на стіні завжди були в розумі художника. Вони не народились й не загинуть. А фарби, то приліпившись до них, показують їх у речовинному виді, то, відійшовши від них, прибирають із виду образ їх, але не відбирають вічного їхнього буття так, як зникаюча тінь від яблуні не руйнує яблуні» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 143).

Душа повністю приймає аргументи Духа, але намагається вивести з них загальний зміст усього викладеного. Він полягає в спонуканні людини до ультимативної переорієнтації смислотворчої інтенції в напрямку рішучого відмежування від позиції матеріалізму на користь визнання власної ідентичності як образу і подоби Бога, що є характерним для християнства. У зазначеному зв'язку гострій критиці піддається

матеріалізм через відмову від визнання вічного Бога на користь обожнювання умовних речей. «Це джерело безбожництва руїни серцевого міста. Це повзуча і поїдаюча землю підлість, приліпившись до тягара, стала й сама болотом і порохом, який підняв вихор» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 144–145). Відмова від хибної ідентичності з умовним речовим світом має супроводжуватися усвідомленням справжньої ідентичності, вираженої ємною біблійною фразою «Божий я» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 145).

Таким чином, шукана Душею відповідь на питання щодо практичної користі знання про дві натури в аналізованому діалозі вирішується в горизонті проблеми орієнтування у світі, яке вважається не лише теоретичною цінністю, а й її практичним втіленням. У цьому разі діалог виконує функцію переорієнтування свідомості людини через її відмежовування від негідного життєвого спрямування.

Дослідники творчості Г. Сковороди звертають увагу на манеру його символічного мислення. Сучасний дослідник С. Стоян (2017) відзначає, що людська культура загалом є глибоко символічною і складається з різноманітних символічних форм. Вона твориться людиною, яка поступово відділяється від природного світу саме завдяки своїй здатності до постійного продукування символів, особливо в інтерпретації біблійних текстів (с. 52). Особливо символічне мислення Г. Сковороди чітко простежується в його ставленні до Святого Письма. Один із найвідоміших сквородинознавців Л. Ушкалов (2024) визначив «всеосяжний символізм» основною особливістю тлумачення Біблії українським ученим. У горизонті цього мислення «видимий» прошарок історичного та морального фрагментів біблійних текстів трактувався як знак «невидимого» (с. 119). «Символічний, знаковий характер Біблії означає, що до вічності належить тільки глибокий метафоричний та алегоричний сенс її, а не сюжетно-образний ряд», — зауважує відомий дослідник творчості українського філософа М. Попович (2008, с. 178).

Символічна інтерпретація Біблії ставилася Г. Сковородою в суперечність буквалістському його розумінню. «Уже критика Сковородою

біблійних чудес є неприйняттям прямого предметно-семантичного тлумачення Святого Письма», — відзначав відомий український філософ С. Кримський (2002, с. 43–44).

Наведена герменевтична позиція частково знайшла вираження в діалозі «Потоп зміїний». Предметом обговорення у визначеному тексті став образ біблійних херувимів. У цій ситуації Душа зацікавилася змістом зображених крил, якими наділені названі ангели. На це запитання Дух відповів так: «Інакші й вічні думки, які перелітають із смерті в життя, із матерії у форму. Ось тобі паска, тобто перехід. О душе моя! Чи можеш із мертвих створінь і із тіні херувимської перебратися до Господа твого й до форми твоєї, що робить тебе сутністю?» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 146). У цій відповіді старозавітний образ херувимів поєднується з аристотелівським гілеморфізмом, адаптованим середньовічною схоластикою до християнської думки. Образ крил є духовним засобом піднесення душі, коли вона перевершує умовне, матеріальне, земне буття, у якому вона тимчасово перебуває, і сягає божественного палацу, де перетворюється на обожевий стан.

Образ крил і повідана Духом можливість сходження за їхньої допомоги до Бога справили сильне враження на появу у свідомості Душі гарячого прагнення здійснити це поставлене перед людиною завдання. Однак вона визнається в усвідомленні розриву між бажанням вічності й неможливістю його здійснення через надмірну прикутість людини до земного буття. Виникає ситуація усвідомлення екзистенційної трагедії. Вона проявляється у відчайдушному вигуку Душі: Хто дасть мені крила? (Сковорода, 1994, т. 2, с. 146). Цим демонструється нестримне бажання Душі вирватися з ланцюгів матеріальної стихії та здобути духовну свободу у вільному сходженні до Сонця, яке в діалогах Г. Сковороди асоціюється з Богом, котрий випромінює світло як джерело життя. Таким чином, акт піднесення душі до Вічного виглядає духовним поривом до свободи, що надає висловленій у діалозі думці яскравого екзистенційного виразу.

Душа з'ясувала, що її бажання мати крила збігається з аналогічним бажанням біблійного Давида. Тому вона звернулася до Духа з проханням

роз'яснити зміст цього бажання. Відповідь на поставлене запитання в «Потопі зміїному» викладається з погляду на Біблію як на символічний світ.

У ньому центральною фігурою проголошується Бог, який символізує Сонце. Стосовно нього всі біблійні персонажі означаються його копіями, або віцефігурами, сонячними образами, загальним началом яких уявляється Сонце. У такому разі всі біблійні «віцефігури» прямують до свого джерела. Слова Давида, викладені в його псалмах, є реалізацією його полум'яного бажання піднести їх до Бога у своїй сердечній полум'яній любові до Творця. *Таким чином, досвід прагнення до Бога охоплює весь символічний світ Біблії, де людське слово про Бога підноситься до свого Витоку.*

Г. Сковорода значною мірою розширює горизонт цього прагнення, включаючи до нього все божественне творіння. У діалозі, що розглядається, Дух повчає Душу: «Нині ж навчися і віруй, що Господня земля і все на ній суще йдуть до гори Божої, яка у надрах своїх ховає солодкий рай і вічне життя... “Тоді все через цю Божу гору, наче по драбині, сходити до Бога”» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 150). На конкретних біблійних прикладах Дух поступово інтегрує свідомість Душі в обрій усвідомлення ультимативної цінності спрямування до Бога, що виражається ємним імперативом «Про гірне мудруйте» (там само, с. 151). Під сильним впливом такого характеру розуміння Душа приймає зазначений імператив як ідейне керівництво стосовно життєвої практики: «Світла седмиця й тінь херувимська із пам'яті моєї не виходять... Світло, тепло, прохолодну тінь, поживу, що насичує вічності соком, жваву забаву, тверду надії втіху — все це нахожу для себе у світлих чертогах і на прекрасних горах її» (там само, с. 151). Наведене визнання Душі доцільно врахувати в значенні діалогічного ефекту у вільному переконанні свідомості співрозмовника щодо впровадження у власне життя ключової християнської цінності піднесення душі до Бога. Ця ситуація вказує на ознаки толерантності в діалогічній взаємодії з Іншим, що ґрунтується на логіці, аргументації, однак не на грубій силі інтелектуального й морального примушення. Також звертається увага

на солярну символіку, яка у творчості Г. Сковороди органічно пов'язується з постаттю Бога, що характеризує метод символізму в біблійній герменевтиці мислителя.

Особливий інтерес становить обговорення в діалозі образу біблійного змія, з яким пов'язана назва твору, що розглядається. На відміну від поширеного серед християн негативного погляду на цей образ, який підбурював через спокусу перших людей відпасти від Бога, а згодом намагався зірвати місію Ісуса Христа, Г. Сковорода надає йому амбівалентну оцінку в єдності негативних і позитивних характеристик. Безсумнівно, включення до цієї оціночної шкали позитивної її сторони викликало у свідомості Душі здивування та потребу в роз'ясненні зазначеної позиції.

Викладена позиція виходить з погляду на Біблію як на символічний світ, у якому виключно всі персонажі розглядаються віцефігурами або мікросвітилами, котрі так чи інакше презентують Божественне світло, іменоване Сонцем. Ця позиція дістала назву фігуративізму. З цього приводу М. Попович (2008) висловився так: «Можна сказати, що напрям мислення Сковороди є *радикально критичним* щодо текстів і буквального сенсу Святого Письма, в чому він розходився з усіма українськими богословами» (2008, с. 178).

Світ біблійних постатей є сплетенням загадок і зображень численними таємницями, що потребують розгадки. Дешифрування символу образу змія складається з трьох його ключових характеристик — мудрості, хитрості та вічності. Перша характеристика виводиться Духом зі старозавітної вказівки, що змії був наймудрішим серед усіх тварин, створених Богом. Інша характеристика змія виводиться з особливостей його поведінки, що виражена у звабленні людей брехливими словами. Третя характеристика вічності впливає з розуміння символіки змія в стародавніх культурних традиціях, де він зображується у вигляді кола, що тримає у своїй пащі власний хвіст. Коло символізує вічність, а кільця приписуються Духом до «таємних звивів божественної науки» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 153).

Аналогічним чином у сквородинівському діалозі «Кільцо» із символом кільця ув'язуються

символи змії і дракона, тому що «змій у кільце звивається, притім і гострий зір має, як свідчить ім'я його дракон, тобто прозорливий» (Сковорода, 1994, т. 1, с. 398). Названі значення використовуються в оцінці Біблії як джерела справжньої мудрості: «Біблія є точний змії; із багатьох таких образів сплітається історія, наче корзинка чи коробочка, яка вміщує сходження невмістимого...» (там само, с. 398). Біблія наділяється метафорою маяка мудрості для нещасного безбожного світу, якому вона вказує шлях до Бога в рай насолоди, у царство миру й любові.

Міркування про символіку біблійного змія привело Дух до ідеї, що зрівнює Біблію, Бога і змія в горизонті єдиного мудрого й вічного Божественного слова. Здивована від такого висновку, Душа виявилася не в змозі усвідомити: як же Біблія може одночасно вважатися і Богом, і змієм? Відповідь на поставлене запитання викладається Духом з погляду на Біблію як на обрїй, у якому суперечливі значення становлять взаємозалежну єдність: «Вона ж і плоть, і дух, буйство й мудрість, море й гавань, потоп і ковчег... Ти ж уже чула, що всі світи складаються з двох сутностей: злої й доброї? Чому ж для тебе цей змії такий страшний? Він не завжди шкодить і юродствує, а буває і смачний, і корисний» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 154). Таким чином, онтологічною основою біблійного дуалізму уявляється погляд на вкорінений дуалізм добра / зла в системі світобудови.

У горизонті викладеного дуалізму зміїний потоп тлумачиться проявом зла, оскільки, за словами Духа, змії потопом мучить людей (Сковорода, 1994, т. 2, с. 154). До «потопу фальшивих вод» належать різноманітні «нісенітні й соромницькі побрехеньки та небилиці», які трапляються в Біблії, що сприймаються наївним мисленням. Цим самим багато біблійних положень (особливо старозавітних) ставляться перед судом здорового глузду, що означає відхід позиції Г. Сковороди в поглядах на Біблію від її ортодоксальної апологетики та перехід на позицію її раціональної критики. Критиці також піддається практика наділення Бога міфічними антропоморфізмами, що стосується «дитячої брехні», яку поширив змії. На цій підставі доречно висловити припущення, що співвідношення Біблії

із символічним світом Г. Сковородою вказує на традицію її деміфологізації, прихильником якої є український філософ. У цьому постає радикально критичне ставлення до Біблії на підставі визнання рукотворного характеру її текстів, що відображає обмеженість людської свідомості та одночасно здатність утворювати символічний світ Святого Письма.

Під натиском наведених Духом аргументів Душа погоджується з критичним ставленням до біблійних текстів. Якщо, наприклад, перші старозавітні глави представляють Бога, котрий походжає в раю, як же всюдисущий Бог може змінювати місце, обмежене певним простором? — запитує Душа (Сковорода, 1994, т. 2, с. 156), і в цьому запитанні нею означається розбіжність між абсолютними предикатами ідеї Бога й міфологічним виразом його буття. Тим часом Дух охоплює образом зміїного потопа повноту світового середовища, запропонувавши Душі звернути увагу на ересі, численні сварки, забобони, багатовір'я, якими обурюється й у яких тоне світ. З усього цього випливає висновок, що на відміну від потопа, описаного в Біблії, зміїний потоп дано не зверху Богом, він виходить з пекельної зміїної пащі, являючи собою огидну блювотину (Сковорода, 1994, т. 2, с. 157).

Досліджуючи творчість Г. Сковороди, Л. Ушкалов (2004) зауважив, що в її змісті образ змія зринає доволі часто. Згорнутий кільцем, він символізує вічність. Коли мова заходить про Біблію, вона наділяється значеннями змія, але не лише Бога. Амбівалентні характеристики змія переносяться на Біблію: одночасно вона брехлива й правдива, дурна й премудра, зла, й zarazом і добра. «Адже змії хитрий і в'ється в кільця так, що не видно, куди стремить, якщо не помітити його голови. Так і вічність є скрізь, та ніде її нема, бо вона невидима, прикриваючи своє обличчя» (с. 160).

Після розбору образу біблійного змія на макрорівні буття Душа запропонувала вчинити над ним суд. Тим часом Дух остерігає Душу від «зухвалоного» суду й закликає до праведного і мудрого суду над цією твариною. Ним пропонується несподіване рішення — підняти та піднести «чудового змія» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 160). Це рішення зумовлюється поглядом на Біблію

в горизонті єдності протилежних тенденцій у її змісті, про що вказувалося вище. У Біблії, пояснює Дух, змії і Бог є одне й те саме: фальшивий, але й істинний, юродивий і водночас премудрий, злий, проте добрий. Духом підкреслюється думка, за якою змії завдає шкоди в разі, що він повзає по землі. Однак у тому випадку, якщо підняти його від землі й піднести до неба, тоді змії буде сприйнятий не у вигляді джерела біди, а як спасіння людини (там само, с. 160–161).

Для читача, котрий вирішив ознайомитись зі змістом діалогу, що аналізується, викладений аргумент Г. Сковороди може набути дивного й непереконаливого вираження цієї думки. Постає запитання: яким же чином можна підняти біблійного змія і хто в змозі здійснити поставлене завдання, крім самого Бога? На це запитання Г. Сковородою надається несподівана відповідь: «Підніми спершу не зміїне, а твоє серце, куди? До вічного, а змії по твоєму сліду самовільно вознесеться вгору і повисне на дереві, а тобі на ший» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 160–161). Знайомство з філософією слобожанського мудреця дозволяє виявити в цій відповіді дискурс, за допомогою якого позиціюється погляд на людину не в зовнішньому, а у внутрішньому духовному вимірі. Цей дискурс поєднує розуміння людської природи з її духовною орієнтацією.

Сковородинівський Дух, звертаючись до Душі, заявляє: «Скажи краще так: ми повзаємо по землі мов немовлята, а за нами повзе змії» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 161). Таким чином виходить, що існування повзучого змія зумовлює сама людина, інтереси якої пояснюються вкоріненістю її свідомості в простір мирських цінностей, від яких вона відмовляється звільнитися. Однак Дух наводить Душу: «Все тлін і фальш, крім лиш вічності. Вона є істина Божа. Все жуй, вари й перетворюй у центр і в кінець біблійний: розумій, у сік твого серця» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 164). «Всяка стихія є п'ятьма. А просвітлюється лице Боже лиш тоді, коли у серці сонячної фігури з'являється слава Божа.<...> І це означає: "У світлі твого побачимо світло"» (Сковорода, 1994, т. 2, с. 162).

Л. Ушкалов (2004) звернув увагу, що на значенні серця основане все сквородинівське вчення про людину. Воно трактується як «невидима природа» її життя та її коріння й вища

сила. Зазначається, що справжній шлях до дійсної людини веде через переображення душі в дух, а духа — у серце. Але в людській природі визнавалося два серця: чисте й нечисте, старе й нове, марнотне й вічне (с. 600–601). У «Потопі зміїному» йдеться про зміїне та про людське серця в контексті їхнього протиставлення й намагання витіснити зміїну натуру з внутрішнього стану людини, перетворюючи її серце в стан людяності. Для цього потрібно *здійснити прозріння*, позбавившись від духовної сліпоті. Слід налаштувати власну свідомість на відкритість до Бога, впустити в серце його сонячні проміння, щоб у божественному світлі не лише бачити цей світ, а й стати світлом, досягнувши ідеалу. Йдеться про радикальну переорієнтацію свідомості із «земного» до «вічного» так, щоб «не повзати по землі», як це робить змії.

Висновки. 1. Цінність духовного прозріння визнається ключовою ланкою смислового поля діалогу, який розглядався. Це виражено в намаганні Душі знайти потужний орієнтир щодо власного життя. У діалозі «Потоп зміїний» прозріння досягається не способом встановлення над свідомістю співрозмовника авторитарного домінування в монологічному форматі, а поступовим його підведенням до Істини через специфічні запитання й коригування окремих суджень.

2. У цьому діалозі міститься вчення Г. Сковороди про три світи, про дві натури — духовну та плотську, про самопізнання, а також про виявлення вічності в умовному тілесному світі. Ці суттєві сторони сквородинівської думки об'єднані в практику духовного орієнтування під загальним імперативом «не повзати по землі і йти до Вічного в його сонячному світлі». Ця теза уявляється ключовою ідеєю культури діалогу, яка здійснюється в горизонті релігійно-філософської парадигми орієнтування людини у світі. Способами порозуміння співрозмовника в цьому діалозі можуть бути два шляхи: перший — піднесення на ціннісний рівень окремих подій із повсякденного життя, другий — актуалізація символічної реальності, яку становить Біблія.

3. У діалозі проводиться ідея розширення горизонту прагнення людини до Божественного

ідеалу. Його вихідною основою слугує самопізнання як акт містичного виявлення Бога в глибині власної душі та здійснення трансформації особистості в постать Божественної ідентичності. Здійснення визначеного ідеалу поширюється на космічний макросвіт, охоплюючи його умовний «плотьський» зміст, а також на символічний світ Біблії, піднімаючи образ змія і перетворюючи значення «зміїного потопу» в духовний інструмент порятунку.

4. Зміст цього дослідження виявляє продуктивність запропонованого підходу до вивчення творчості Г. Сковороди на підставі перетину культурологічного та філософського дискурсивних практик, де провідну роль відведено

аксіологічному аналізу діалогу і його інтерпретації як культурного явища.

Перспектива подальшого вивчення цієї теми вбачається в долученні до обрїю її інтерпретації ключових ідей трьох останніх розділів тексту, який розглядався, у яких висловлюються питання духовного перетворення та воскресіння особистості. У цих питаннях висвітлюється проблема цінності справжньої людини та християнина через осуд постаті, що «охрещена плоттю» та уявляється «невмитою смислом». Також з'ясується проблема пошуку воскреслого Христа в просторі світу як умови духовного піднесення людини та спасіння від зміїного потопа.

Список посилань

- Васянович, Г. (2022). Проблема людини у християнсько-персоналістичній спадщині Григорія Сковороди: історія і сучасність. В. А. Качкан (Ред.), *Українознавство в персоналіях — у системі вищої медичної освіти* [монографія] (Кн. 6, сс. 25–45). Видавництво ІФНМУ.
- Корпанюк, М. П. (2013). Поетичний доробок Григорія Сковороди. Григорій Сковорода у світлі філології, філософії та богослов'я. В *Матеріали ХХ Харківських міжнародних Сковородинівських читань (27–29 вересня 2012 року, Сковородинівка — Харків, 2013)*. (с. 38–65).
- Кримський, С. (2002). Феномен мудрості у творчості Г. Сковороди. До 280-річчя від дня народження українського мислителя. *Вісник національної академії наук України*, (12), 42–46. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vpau_2002_12_7
- Малахов, В. (2006). *Етика спілкування*. Либідь.
- Панков, Г. (2022). «Не буде плоттю ситий дух». В *Філософська та художньо-літературна творчість Г. С. Сковороди у контексті проблем сучасного людського буття: Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (квітень 2021 року)*. (с. 94–102). Видавництво ДДПУ.
- Попович, М. (2008). *Григорій Сковорода: філософія свободи. Майстерня Білецьких*.
- Сковорода, Г. (1994). *Діалог. Назва його — потоп зміїний*. В Г. Сковорода, *Твори у двох томах*. (Т. 2, с. 140–178.). Оберіги.
- Сковорода, Г. (1994). *Кільце*. В Г. Сковорода, *Твори у двох томах* (Т. 1, с. 359–412). Оберіги.
- Стоян, С. П. (2017). Символізм візуального образу в філософських концепціях Е. Кассирера та С. Лангер: культурний контекст. *Українські культурологічні студії*, 1(1), 52–55. <https://doi.org/10.17721/UCS.2017.1.11>
- Суходуб, Т. (2022). Сократівський діалог Г. С. Сковороди: морально-особистісні вибори філософа. У *Філософська та художньо-літературна творчість Г. С. Сковороди у контексті проблем сучасного людського буття: Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (квітень 2021 року)*. (с. 16–20). Видавництво ДДПУ.
- Ушкалов, Л. (2004). *Григорій Сковорода: семінарії*. Майдан. <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/10557>
- Ушкалов, Л. (2011). *Сковорода Григорій*. В Л. Ушкалов (Ред.), *Повна академічна збірка творів* (сс. 9–51). Майдан; Видавництво Канадського Університету Українських Студій.
- Ушкалов, Л. (2024). *Філософія свободи Григорія Сковороди*. Фоліо.
- Чорна, В., & Яковенко, І. (2018). Філософський діалог як передумова відкриття в собі «істинної людини» (за Г. Сковородою). *Наукові записки Бердянського педагогічного університету, Серія: Педагогічні науки*, (2), 199–207. <https://doi.org/10.31494/2412-9208-2018-1-2-199-207>
- Шейко, В. М., & Кушнарєнко, Н. М. (2020). *Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія та методологія*. ХДАК.

References

- Vasianovych, G. (2022). The problem of man in the Christian-personalistic heritage of Hryhorii Skovoroda: history and modernity. V. A. Kachkan (Ed.), *Ukrainian studies in personalities — in the system of higher medical education* [monograph] (Book 6, pp. 25–45). Ivano-Frankivsk National Medical University Publishing House. [In Ukrainian].
- Korpaniuk, M. P. (2013). The poetic works of Hryhorii Skovoroda. Hryhorii Skovoroda in the light of philology, philosophy, and theology. In *Materials of the XX Kharkiv International Skovoroda Readings (September 27–29, 2012, Skovorodynivka — Kharkiv, 2013)*. (pp. 38–65). [In Ukrainian].
- Krymskyi, S. (2002). The phenomenon of wisdom in the works of H. Skovoroda. On the 280th anniversary of the birth of the Ukrainian thinker. *Visnyk natsionalnoi akademii nauk Ukrainy*, (12), 42–46. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu_2002_12_7 [In Ukrainian].
- Malakhov, V. (2006). *Ethics of communication*. Lybid. [In Ukrainian].
- Pankov, H. (2022). “The spirit will not be satisfied with flesh”. In *The philosophical and artistic-literary works of H. S. Skovoroda in the context of the problems of modern human existence: Materials of the All-Ukrainian scientific-theoretical conference (April 2021)*. (pp. 94–102). Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych Publishing House. [In Ukrainian].
- Popovych, M. (2008). *Hryhorii Skovoroda: Philosophy of Freedom*. Maisternia Biletskykh. [In Ukrainian].
- Skovoroda, H. (1994). Dialogue. Its title is The Flood of Snakes. In H. Skovoroda, *Works in Two Volumes*. (Vol. 2, pp. 140–178.). Oberihy. [In Ukrainian].
- Skovoroda, H. (1994). The Ring. In H. Skovoroda, *Works in Two Volumes* (Vol. 1, pp. 359–412). Oberihy. [In Ukrainian].
- Stoian, S. P. (2017). The symbolism of the visual image in the philosophical concepts of E. Cassirer and S. Langer: cultural context. *Ukrainski kulturolohichni studii*, 1(1), 52–55. <https://doi.org/10.17721/UCS.2017.1.11> [In Ukrainian].
- Sukhodub, T. (2022). Socratic dialogue of H. S. Skovoroda: moral and personal choices of the philosopher. In *The philosophical and artistic-literary work of H. S. Skovoroda in the context of the problems of modern human existence: Materials of the All-Ukrainian scientific-theoretical conference (April 2021)*. (pp. 16–20). Ivan Franko State Pedagogical University Publishing House. [In Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2004). *Hryhorii Skovoroda: Seminar*. Maidan. <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/10557> [In Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2011). Skovoroda, Hryhorii. In L. Ushkalov (Ed.), *Complete Academic Collection of Works* (pp. 9–51). Maidan; Canadian University of Ukrainian Studies Publishing House. [In Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2024). *Hryhorii Skovoroda's Philosophy of Freedom*. Folio. [In Ukrainian].
- Chorna, V., & Yakovenko, I. (2018). Philosophical dialogue as a prerequisite for discovering the “true person” within oneself (according to H. Skovoroda). *Naukovi zapysky Berdianskoho pedahohichnoho universytetu, Seriya: Pedahohichni nauky*, (2), 199–207. <https://doi.org/10.31494/2412-9208-2018-1-2-199-207> [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., & Kushnarenko, N. M. (2020). *Cultural and art studies: theory and methodology*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].

Отримано: 15.12.2025

Прийнято до друку: 19.01.2026

Г. Д. Панков

доктор філософських наук, професор, професор кафедри культурології та музеєзнавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

H. Pankov

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Cultural Studies and Museology, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.092.03*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.092.03)
УДК 7.01:004.9:7.03

ТРЕНДИ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ

В. А. Бзенко

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
Україна

boyko31197@gmail.com

К. М. Касьяненко

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара,
м. Дніпро, Україна

Sternikas@ukr.net

М. П. Цой

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
м. Київ, Україна

pntsoy22@gmail.com

V. Bzenko

Kyiv National University of Culture and Arts, Faculty of Theatre,
Cinema and Variety, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-3439-7590>

K. Kasianenko

Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-4602-314X>

M. Tsoi

National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-4353-733X>

В. А. Бзенко, К. М. Касьяненко, М. П. Цой. Тренди доповненої реальності в глобалізованому художньому просторі

У результатах дослідження трендів доповненої реальності (далі — ДР) у глобалізованому художньому просторі було виконано кілька ключових етапів. Вивчено, як ДР змінює традиційні форми художнього вираження, що зумовлює появу нових жанрів і форматів, як-от «живі» картини, віртуальні скульптури та інтерактивні мистецькі твори. Ці інновації розмивають межі між фізичним і цифровим світом, змінюючи досвід відвідування музеїв та галерей. Розглянуто, як ДР створює нові можливості для залучення аудиторії та формує нові комунікаційні зв'язки. Досліджено емоційні й соціальні ефекти, які виникають у процесі взаємодії з імерсивними проектами, зокрема такими, як «Мета-Фізичний Часо-Простір» Оксани Чепелик. Ці проекти демонструють здатність ДР візуалізувати складні концепції, дозволяючи глядачам зануритися в нові реальності. Проаналізовано питання авторства, автентичності та сприйняття реальності в контексті застосування ДР. З'ясовано, що традиційне сприйняття митця як єдиного творця зазнає змін через інтерактивність і колективне авторство, що ставить під сумнів традиційні уявлення про авторство в мистецтві. Таким чином, дослідження виявило значний вплив ДР на сучасне мистецтво та його сприйняття.

Ключові слова: доповнена реальність, сучасне мистецтво, глобалізація, інновації, взаємодія, художні практики, візуальні медіа, культурний контекст, естетика.

V. Bzenko, K. Kasianenko, M. Tsoi. Augmented reality trends in the globalized art space

The relevance of the article. Within the framework of globalization processes, when cultural boundaries are becoming less defined, augmented reality (AR) acts as an innovative tool that opens up new horizons for artists, curators and viewers.

Current trends in AR reflect not only technological achievements but also changes in the paradigms of art perception. They allow combining physical and digital space, creating new formats for presenting works of art, which ensures their greater accessibility and attraction to a diverse audience. In this context, it is important to explore how AR affects the aesthetic, social and cultural aspects of art, as well as how it contributes to the formation of new communication ties between artists and viewers.

Furthermore, the significance of the subject is underscored by the necessity to examine the ethical and philosophical dilemmas associated with the application of augmented reality in art, including concerns regarding authorship, authenticity, and the perception of reality. In light of globalization and swift technological advancements, investigating trends in augmented reality is crucial for comprehending current artistic practices and their influence on the cultural landscape.

The purpose of the article is to study the impact of AR on modern art within the framework of globalization and to analyze new forms of interaction between artists and viewers that arise thanks to this technology. The article also seeks to identify the main trends, problems and opportunities that AR offers for artistic practices in the contemporary cultural context.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

The methodology. This article includes a combination of theoretical and empirical research approaches to thoroughly examine the influence of AR on contemporary art. The theoretical methods encompass the examination of scholarly articles and exhibition catalogs to discern alterations in conventional artistic expressions, the synthesis of gathered data to develop new genre concepts, as well as deductive and inductive reasoning to evaluate audience engagement and the social implications of AR. Abstraction is utilized to emphasize significant ethical and philosophical dilemmas, while a critical literature review enables an assessment of AR's effects on traditional perceptions of art. The empirical methods include observing exhibitions, analyzing the responses of artists and spectators, and documenting viewers' experiences with AR art, particularly their emotional reactions.

The results. The research into AR trends in the art space has revealed how AR is transforming traditional art forms, creating new genres such as "living" paintings and interactive works. This blurs the boundaries between the physical and digital worlds, changing the experience of visiting museums. AR also opens up new opportunities for audience engagement and forms new communication links, as demonstrated by Oksana Chepelyk's "Meta-Physical Time-Space" project. The study highlights changes in perceptions of authorship and authenticity, as interactivity and collective authorship challenge traditional concepts of the artist.

The scientific novelty involves the inaugural systematic examination of the effects of AR on contemporary art, which allows to identify new genre concepts and forms of artistic expression. The study also reveals ethical and philosophical aspects of integrating AR into artistic practice, which have not previously received sufficient attention in scientific literature. In addition, the results of the empirical analysis of viewers' reactions to AR art allow us to understand how technologies change the perception and interaction with works of art.

The practical significance. The practical implications of this research reside in its capacity to foster innovative methodologies for the creation and exhibition of artistic works through the use of augmented reality (AR). The findings may prove beneficial for artists, exhibition curators, cultural managers, and educators who aim to incorporate AR into their initiatives. Furthermore, the insights gained can form the foundation for the development of educational programs and workshops that promote the appreciation of AR art among diverse audiences.

Conclusions. To sum up, the exploration of augmented reality's influence on the artistic landscape reveals that emerging technologies not only enhance avenues for creative expression but also fundamentally transform the essence of art itself. These advancements

facilitate interactivity, engage audiences, and give rise to new forms of authorship, thereby challenging conventional notions of the artist and the authenticity of artistic works. This evolution presents opportunities for the continued advancement of art in the digital age, where the distinctions between physical and virtual realms are increasingly indistinct.

Keywords: *augmented reality, contemporary art, globalization, innovation, interaction, artistic practices, visual media, cultural context, aesthetics.*

Актуальність теми дослідження. Доповнена реальність (далі — ДР) стала однією з найважливіших технологій ХХІ ст., що радикально змінює різні аспекти життя, зокрема мистецьку сферу. У контексті глобалізованого художнього середовища ДР надає нові можливості для митців, дозволяючи їм створювати інтерактивні та багатовимірні твори, які взаємодіють із глядачами в режимі реального часу (Клівак, 2022, с. 21). У сучасному світі, де мистецтво стає дедалі доступнішим завдяки цифровим технологіям, важливо дослідити, як ДР впливає на художню практику, сприйняття мистецтва та його соціальне значення. Глобалізація також відіграє вирішальну роль у формуванні сучасних художніх тенденцій. Мистецькі течії та практики, які виникають у різних куточках світу, швидко поширюються через цифрові платформи, що створює новий контекст для використання ДР у мистецтві, де локальні традиції можуть поєднуватися з глобальними тенденціями. Вивчення цих взаємозв'язків допоможе зрозуміти, як ДР може слугувати містком між культурами та сприяти міжкультурному діалогу.

Постановка проблеми. Попри дедалі більшу популярність ДР у мистецтві, існують нечисленні дослідження, що аналізують її вплив на художню практику в умовах глобалізації. Проблема полягає в тому, що багато митців і дослідників стикаються з труднощами у використанні ДР у зв'язку з браком знань, ресурсів та розуміння технології. Крім того, існує потреба в систематизації знань про ДР як інструмент для створення нових форм мистецтва, а також в аналізі її впливу на сприйняття та взаємодію глядачів. Важливим аспектом є також питання етики й доступності технологій. Як ДР може бути використана для забезпечення рівного доступу до

мистецтва? Які ризики пов'язані з комерціалізацією художніх практик через ДР? Ці питання потребують уваги та аналізу в межах сучасних наукових і практичних завдань. Дослідження трендів ДР у глобалізованому художньому просторі є надзвичайно актуальним у світлі швидких змін у технологічному середовищі та культурному контексті. Результати цієї розвідки можуть стати основою для розроблення нових методик викладання мистецтва, створення інтерактивних виставок і програм, які би включали ДР як невід'ємну частину художнього процесу. Крім того, розуміння впливу ДР на мистецьку практику може сприяти розвитку нових стратегій для митців, які прагнуть адаптуватися до вимог сучасного світу.

Таким чином, запропоноване дослідження не тільки заповнює прогалини в наукових знаннях про ДР у контексті мистецтва, але й пропонує практичні рекомендації для митців, кураторів та культурних інституцій, що прагнуть інтегрувати новітні технології у свої практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасне мистецтво переживає епоху кардинальних змін, зумовлених розвитком новітніх технологій, зокрема ДР. Ця інновація не лише розширює межі творчого вираження, але й трансформує способи взаємодії художників з глядачами, створюючи нові можливості для культурної комунікації. У контексті глобалізації та цифровізації суспільства важливо дослідити, як ДР впливає на художні практики, формує нові формати мистецьких творів та змінює сприйняття мистецтва загалом.

Зокрема, у статті В. С. Клівак розглядаються особливості сучасного мистецтва в ДР, аналізується її вплив на мистецьке середовище та значення для культурної комунікації в суспільстві (Клівак, 2022). Потенціал ДР у сценічному просторі досліджують Т. Совгира, В. Кузнецов і Ю. Шмегельська, акцентуючи на технологічних проблемах упровадження та етичних питаннях і підкреслюючи переваги ДР в дизайн-проектванні (Совгира та ін., 2024). Трансформацію мистецьких практик під впливом новітніх технологій, зокрема ДР, аналізує В. О. Волинець, відзначаючи важливість адаптації культурних установ до нових тенденцій (Волинець, 2021).

Вплив ДР на творчість українських художників за останні 30 років досліджує Т. В. Міронова, акцентуючи на культурно-семіотичному підході, що виявляє тенденції інтеграції цифрових технологій у художню практику (Міронова, 2021). Зарубіжні дослідники Т. Янг і М. Т. Маршалл (Т. Young, M. T. Marshall) аналізують потенціал ДР у створенні публічних витворів мистецтва, надаючи рекомендації для художників щодо інтеграції ДР у фізичні мистецькі твори (Young & Marshall, 2023). Водночас Ю. Ках'янінгрум та її співавтори (Yuniana Cahyaningrum, S. P. Cahya Surya Harsakya Septianingrum) досліджують роль ДР у трансформації традиційних творів мистецтва в цифровий простір, виявляючи потенціал доповненої реальності для збагачення досвіду відвідувачів (Cahyaningrum et al., 2024). Тактильні технології доповненої реальності, пропонує аналіз наявних систем та нові напрями для досліджень у цій сфері, вивчають А. Бхатія, К. Горнбек і Г. Сейфі (A. Bhatia, K. Hornbæk, H. Seifi) (Bhatia et al., 2024). У статті І. Раду, Х. Хуанг, Г. Кестін, Б. Шнайдер (I. Radu, X. Huang, G. Kestin, B. Schneider) досліджено вплив складності контенту ДР на навчання учнів у сценаріях дистанційної індивідуальної освіти (Radu et al., 2023). У розвідці Лі У (Li Y) розглядається вплив технологічних інновацій на зміни в суспільстві й мистецтві з акцентом на нові художні парадигми (Li, 2020). Інтеграцію ДР в громадянську освіту в makerspace музеїв досліджують Д. Х. Гусман, П. Ч. Муньос, Н. Р. Дуарте (D. H. Guzmán, P. C. Muñoz, N. R. Duarte), наголошуючи на розробленні методології на основі відгуків студентів та використанні юридичного дизайну для створення додатка, що підвищує громадянську компетентність через інтерактивне освітнє середовище (Guzmán et al., 2024).

Таким чином, розвідки демонструють актуальність теми ДР у сучасному мистецтві та вказують на прогалини, які потребують подальшого вивчення для забезпечення академічної обґрунтованості роботи.

Мета статті — дослідження впливу ДР на сучасне мистецтво в умовах глобалізації, а також аналіз нових форм взаємодії між митцями й глядачами, які виникають у результаті використання цієї технології.

Відповідно до мети поставлено завдання:

- 1) Вивчити, як ДР змінює традиційні форми художнього вираження, які нові жанри та формати з'являються внаслідок технологічних інновацій.
- 2) Розглянути, як ДР створює нові можливості для залучення аудиторії та формує нові комунікаційні зв'язки, а також які емоційні та соціальні ефекти це викликає.
- 3) Проаналізувати питання авторства, автентичності та сприйняття реальності в контексті застосування ДР, а також їх вплив на традиційні уявлення про мистецтво.

Виклад основного матеріалу дослідження.

ДР є технологією, що інтегрує віртуальні елементи в реальний світ, відкриваючи нові можливості для художнього вираження та взаємодії з аудиторією. Важливим контекстом для її застосування постає глобалізований художній простір, який формується мережею інституцій, практик і цифрових інфраструктур, що забезпечують виробництво, поширення та сприйняття мистецтва на міжнародному рівні (Протас, 2022, с. 727). У такому середовищі ДР набуває ролі інструменту, здатного поєднувати фізичну присутність твору з цифровими наративами, створюючи імерсивні та інтерактивні художні інсталяції. Завдяки цьому відбувається трансформація взаємин між витвором мистецтва й глядачем, адже процес сприйняття стає активним і залученим, а межі між автором й аудиторією поступово розмиваються.

У сучасних мистецьких практиках ДР реалізується через різні технологічні підходи, що визначають взаємодію з художнім простором. Зокрема, поширення набула маркерна ДР, у межах якої цифровий контент активується за допомогою спеціальних візуальних маркерів, таких як зображення, графічні символи або друковані об'єкти (Совгира та ін., 2024, с. 182). Такий підхід часто використовується у виставкових просторах, каталогах чи музейних експозиціях, оскільки дозволяє точно поєднувати віртуальні елементи з конкретним фізичним об'єктом, розширюючи його смислове та візуальне наповнення. Поряд із цим активно застосовується безмаркерна ДР, що ґрунтується на використанні GPS-навігації, сенсорів руху та просторового

позиціонування. У цьому випадку цифрові художні об'єкти прив'язуються не до конкретного зображення, а до географічної локації, що відкриває можливості для створення мистецьких інтервенцій у міському просторі, ландшафті або публічних середовищах. Така форма взаємодії дозволяє інтегрувати мистецтво безпосередньо в повсякденний простір глядача, формуючи унікальні художні враження, пов'язані з конкретним місцем і контекстом. Окремого значення в глобалізованому художньому просторі набуває проєкційна ДР, яка передбачає накладання цифрових зображень й анімацій на тверді фізичні поверхні за допомогою проєкційних технологій. Такий підхід трансформує архітектурні об'єкти, інтер'єри або міські фасади, перетворюючи їх на динамічні художні полотна. Проєкційна ДР посилює ефект присутності та масштабності, водночас не потребуючи використання персональних пристроїв, що робить мистецький досвід більш колективним та доступним (Young & Marshall, 2023, p. 16).

Застосування ДР у мистецтві надає глядачам можливість відкривати додаткові інформаційні шари, анімаційні елементи або наративні структури, які супроводжують художній твір. Це сприяє глибшому розумінню концепції та контексту мистецької роботи, а також активізує пізнавальний інтерес аудиторії. Водночас ДР стимулює міждисциплінарну співпрацю між художниками, технологами та дизайнерами, що веде до формування інноваційних форм художнього висловлювання. У результаті мистецтво на основі ДР стає більш інклюзивним і відкритим для широкого кола глядачів, незалежно від їхнього географічного розташування. У міру подальшого розвитку цих технологій можна очікувати нових художніх стратегій і рішень на перетині мистецтва та ДР (Новіков, 2023, с. 87). Для систематизації зазначених підходів доцільно структурувати найпоширеніші категорії ДР-інтервенцій у мистецтві (див. таблицю 1).

ДР у мистецтві

Категорія	Опис	Переваги для мистецької практики	Ризики та етичні зауваження
«Живі» картини	Анімація статичних зображень, активована камерою пристрою; цифровий шар «оживляє» елементи полотна.	Підвищує залучення аудиторії, додає нарративний рівень, інтегрує звук і час.	Відволікання від оригіналу; питання збереження та автентичності; ризик надмірної комерціалізації.
Віртуальні скульптури та інсталяції	3D-об'єкти, інтегровані у фізичний простір; існують лише в цифровому шарі, але візуально «присутні» в локації.	Дозволяє створювати масштабні або тимчасові проекти без фізичної інфраструктури; знижує витрати на монтаж.	Правове регулювання публічного простору; цифрове «забруднення» міста; нерівний доступ до технологій.
Інтерактивні мистецькі твори	Твори, що змінюють стан під впливом взаємодії глядача (дотик, рух, голос).	Підвищує участь глядача, створює персоналізований досвід, стимулює перформативність.	Питання авторства; зловживання інтерактивністю (вандалізм); збір персональних даних.
ДР-виставки	Додавання інформаційних або нарративних шарів до музейних / галерейних експозицій (пояснення, реконструкції, анімації).	Підвищує освітню цінність, доступність (аудіо / текст / переклади), надає контекст без змін експонатів.	Хибна інтерпретація; залежність від гаджетів; ризик відволікання від оригіналів.
Нові форми мистецтва	Генеративні або реактивні ДР-роботи, які трансформуються залежно від середовища, місця, погодних або соціальних даних.	Створює унікальний досвід для кожного часу / місця, розширює художню семантику.	Проблеми відтворюваності та архівації; права на дані; залежність від сторонніх сервісів.

Джерело: створено за (Потрашкова & Пазюра, 2024, с. 184; Щербаков, 2025, с. 280; Ареф'єв, 2022, с. 417; Щербаков & Ревенко, 2023, с. 203).

Технології дозволяють художникам анімувати свої картини, надаючи їм «життя». Глядачі можуть за допомогою смартфонів або ДР-окулярів бачити рухи, звуки та додаткові елементи, які не є частиною фізичної роботи. Наприклад, проект “Living Paintings” анімує класичні картини, де персонажі взаємодіють одне з одним. Інша платформа, “Artivive”, дозволяє художникам створювати живі картини, які можна переглядати через мобільний додаток (Потрашкова & Пазюра, 2024, с. 184).

ДР відкриває можливості для створення скульптур, які не мають фізичного втілення. Глядачі можуть взаємодіяти із цими скульптурами, змінюючи їх вигляд або рухи через сенсори чи ДР-технології. Наприклад, віртуальна інсталяція “The Night Café” відтворює відомий твір Ван Гога, де глядачі можуть пересуватися у віртуальному просторі. Проект “AR Sculpture” демонструє скульптури, які реагують на рухи

глядачів, змінюючи свою форму або кольори (Щербаков, 2025, с. 280).

Інтерактивність досягається в результаті використання датчиків і технологій ДР, що дозволяє глядачам впливати на твір мистецтва в реальному часі. Інсталяція “The Obliteration Room” від Y. Kusama дозволяє відвідувачам прикріплювати кольорові наліпки до білого простору, змінюючи його вигляд. Проекти на основі “Interactive AR Art” дозволяють користувачам створювати власні віртуальні витвори мистецтва через ДР-додатки (Ареф'єв, 2022, с. 416).

Виставки з використанням ДР пропонують відвідувачам можливість взаємодіяти з експонатами через мобільні додатки або ДР-окуляри. Наприклад, “Museum of Other Realities” є віртуальним музеєм, який пропонує досвід занурення у віртуальні мистецькі роботи. Також у музеях організуються виставки, де глядачі можуть сканувати QR-коди для отримання додаткової

інформації про експонати та їх контекст (Щербаков & Ревенок, 2023, с. 203).

ДР сприяє виникненню нових форм мистецтва, які поєднують фізичні та цифрові елементи. Цифрове мистецтво використовує ДР-технології для створення інтерактивних та імерсивних досвідів. Віртуальні виставки дозволяють художникам демонструвати свої роботи в глобальному масштабі без обмежень фізичного простору.

Для реалізації проєктів у сфері ДР можна використовувати різноманітні програмні платформи. Наприклад: EyeJack — інструмент для створення анімованих ДР-проєктів. Adobe Aero — платформа для створення інтерактивного контенту без потреби в програмуванні. Unity з плагіном “Vuforia” — ефективна комбінація для розроблення ігор та ДР-досвідів із широкими можливостями налаштування (Пилипчук, 2025, с. 417).

Наукові дослідження впливу ДР на мистецтво виявляють значні зміни в традиційних жанрах і виникненню нових форм, як-от ДР-інсталяції та інтерактивні цифрові твори. ДР розмиває межі між фізичним і цифровим світами, що змінює досвід відвідування музеїв та галерей.

ДР-інсталяції оживляються за допомогою ДР-пристроїв, створюючи новий досвід для глядачів. Інтерактивні цифрові твори реагують на дії глядачів, викликаючи динамічні враження. Традиційні твори мистецтва доповнюються цифровим контентом, що надає їм нового виміру (Чепелик, 2021, с. 200).

Глядач стає активним учасником, здатним впливати на твір мистецтва своїми діями, що дозволяє насолоджуватися мистецтвом у громадських просторах або вдома. ДР відкриває художникам нові можливості для створення складних творів, поєднуючи фізичні й цифрові елементи.

Музеї та галереї можуть упроваджувати ДР-екскурсії та інтерактивні гідів, перетворюючись на центри для демонстрації ДР-мистецтва, залучаючи нову аудиторію. Інтерактивні елементи підвищують інтерес до мистецтва, особливо серед молодшої аудиторії, яка звикла до прогресивних технологій.

Взаємодія з мистецтвом через ДР викликає емоційні реакції в глядачів, сприяючи формуванню спільнот навколо художніх проєктів. Це зміцнює зв'язки між людьми та розвиває колективну ідентичність, що є важливим у глобалізованому світі. Таким чином, ДР не лише трансформує сприйняття мистецтва, але й впливає на соціальні структури та культурні практики (Коткова, 2025, с. 30).

Тренди ДР у глобалізованому художньому просторі демонструють значний потенціал для зміни способів залучення аудиторії, створення комунікаційних зв'язків та емоційних і соціальних ефектів. Ці інновації відкривають нові горизонти для мистецтва та його сприйняття в сучасному світі.

Традиційні уявлення про художника як єдиного творця унікального твору зазнають змін під впливом цифрових технологій, які сприяють створенню колективних та інтерактивних проєктів. Зокрема, проєкти, реалізовані з використанням ДР, часто залучають численних учасників, серед яких є технологи, програмісти та навіть самі глядачі. Це приводить до виникнення нових форм спільного авторства, що актуалізує запитання про те, хто насправді є автором твору: художник, технологічна платформа чи глядач, який взаємодіє з мистецтвом.

ДР суттєво змінює наше сприйняття реальності та традиційні уявлення про мистецтво. Проєкти, на кшталт «Мета-Фізичного Часо-Простору» О. Чепелик, демонструють, як імерсивні інсталяції можуть трансформувати простір і сприйняття часу. У цьому контексті ДР фігурує як засіб для візуалізації таких складних концепцій, як квантова фізика та культурологічні алгоритми, що дозволяє глядачам зануритися в нові реальності. Цей проєкт ілюструє здатність людської свідомості до створення символів та активного продукування сенсів в умовах постійних трансформацій навколишнього світу (Чепелик, 2021, с. 31).

На прикладі інсталяції «Мікропласт. Еволюція» можна спостерігати, як ДР дозволяє досліджувати екологічні проблеми через призму мистецтва. Взаємодія з віртуальним середовищем не лише підвищує усвідомленість щодо забруднення довкілля, а й формує нові емоційні та

соціальні зв'язки між глядачами. Це сприяє колективному усвідомленню сучасних викликів, з якими стикається суспільство (Чепелик, 2021, с. 32).

Розглянемо різноманітність трендів у використанні ДР у сучасному мистецтві, підкреслюючи їхній вплив на аудиторію та суспільство загалом (див. таблицю 2).

Однією з ключових тенденцій у мистецтві з використанням ДР є інтерактивність, що дозволяє глядачам активно взаємодіяти з мистецькими об'єктами. Це перетворює спостерігачів на учасників, створюючи нові формати сприйняття та емоційну залученість.

Колективне авторство також набуває важливості, оскільки митці об'єднують зусилля з іншими художниками та глядачами, розмиваючи межі між автором й аудиторією, що веде до створення спільних культурних артефактів (Коткова, 2025, с. 111).

ДР активно використовується для підвищення соціальної свідомості, дозволяючи художникам порушувати актуальні проблеми, як-от нерівність і права людини. Екологічна обізнаність також є важливою темою, де митці використовують візуалізації для привернення уваги до екологічного забруднення та змін клімату (Крутова, 2024, с. 61).

Глобалізація та цифрові технології сприяють кроскультурним взаємодіям, що відкриває нові

можливості для міжкультурного діалогу. Імерсивний досвід, створений художниками, дозволяє глядачам зануритися у віртуальні світи, змінюючи традиційне сприйняття мистецтва.

Освітні ініціативи також посідають важливе місце, сприяючи розвитку критичного мислення в молоді. Проте митці стикаються з викликами, зокрема технічними обмеженнями та фінансуванням проєктів. Ці труднощі можуть стати каталізаторами для інноваційних рішень і нових форм творчості.

Таким чином, тренди доповненої реальності в глобалізованому художньому просторі демонструють значний потенціал для трансформації мистецьких практик. Інтерактивність, колективне авторство, соціальна свідомість, екологічна обізнаність, кроскультурні взаємодії, імерсивний досвід та освітні ініціативи формують новий контекст для творчості. Водночас виклики, що постають перед митцями, сприяють розвитку інноваційних підходів і нових форм вираження в епоху цифрових технологій.

Висновки. ДР відкриває нові горизонти для художніх практик, демонструючи тенденції до інтерактивності та участі глядачів у творчому процесі. Художники можуть використовувати ДР для створення багатовимірних творів, які взаємодіють з оточенням і залучають глядачів до активного сприйняття мистецтва. Проте разом

Табл. 2.

Аналіз сучасних трендів у використанні ДР у глобалізованому художньому просторі

Тренд	Опис	Вплив на аудиторію
Інтерактивність	Залучення глядачів до активної участі у творенні мистецького досвіду	Підвищує залученість та емоційний зв'язок із мистецтвом
Колективне авторство	Спільне розроблення творів художниками, технологами та глядачами	Розширює уявлення про авторство й творчість
Соціальна свідомість	Використання ДР для підвищення усвідомленості про соціальні проблеми	Формує нові погляди на соціальні питання, сприяє обговоренню
Екологічна обізнаність	Проекти, що за допомогою ДР акцентують на екологічних проблемах	Стимулює глядачів до дій щодо захисту довкілля
Кроскультурні взаємодії	Залучення елементів різних культур для створення унікальних досвідів	Сприяє культурному обміну та взаєморозумінню
Імерсивний досвід	Створення яскравих імерсивних середовищ для занурення в мистецтво	Поглиблює емоційний досвід і взаємодію з мистецтвом
Освітні ініціативи	Використання ДР для навчання та популяризації мистецтва	Підвищує освіченість та інтерес до мистецтва

Джерело: створено за (Коткова, 2025, с. 61).

із цими можливостями виникають і певні проблеми, як-от питання авторства, автентичності та етики використання технологій. Зміна традиційних форм мистецтва також може викликати опір консервативних глядачів і критиків, які вважають, що технології віддаляють нас від справжнього художнього досвіду.

Інтеграція новітніх технологій у сучасне мистецтво є важливим чинником розвитку культурного середовища, оскільки вона сприяє інноваціям та розширює доступ до мистецтва. Завдяки ДР митці можуть створювати більш захопливі й персоналізовані досвіди, що залучає ширшу аудиторію та спонукає до глибшого розуміння культурних цінностей. Це також відкриває нові можливості для співпраці між художниками, технологіями та науковцями, що може призвести до створення унікальних проєктів, які збагачують культурний ландшафт і стимулюють соціальні зміни. Таким чином, інтеграція технологій не лише трансформуює мистецтво, але й сприяє розвитку більш відкритого та інклюзивного культурного середовища.

Перспективи подальших досліджень у галузі ДР у мистецтві можуть бути зосереджені на кількох ключових напрямках:

- важливо вивчити вплив ДР на різні жанри мистецтва, як-от живопис, скульптура та інсталяція, а також проаналізувати, як ці жанри адаптуються до нових технологічних можливостей;
- можна розглянути питання етики та доступності ДР, зокрема як забезпечити рівний доступ до цих технологій для митців і глядачів із різних соціальних і економічних груп;
- вивчення взаємодії між ДР і традиційними формами мистецтва, щоб зрозуміти, як ці два світи можуть співіснувати і взаємодіяти.

Нарешті перспективним є аналіз впливу ДР на культурну ідентичність та міжкультурний діалог, що дозволить виявити нові можливості для співпраці між митцями з різних країн. Дослідження можуть не лише поглибити розуміння ролі ДР в сучасному мистецтві, але й сприяти розвитку нових форм художнього висловлювання в умовах глобалізації.

Список посилань

- Ареф'єв, В. О. (2022). Цифрове мистецтво: на стику технологій і креативності. *Грааль науки*, (18–19), 417–419. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.26.08.2022.68>
- Волинець, В. О. (2021). Інтеграція віртуальної та доповненої реальності у мистецтво. *Культура і сучасність*, (1), 9–16. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238532>
- Клівак, В. С. (2022). Сучасне мистецтво у віртуальній та доповненій реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (2), 20–26. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.3>
- Коткова, Л. І. (2025). Історична спадщина як основа майбутнього: культурологічний та освітній вимір. В Л. І. Ткаченко, В. М. Шульга (Упор.), *Матеріали VI Всеукраїнської міжгалузевої науково-практичної онлайн-конференції «Українське суспільство у перспективах розвитку: історичний, соціально-політичний, освітньо-педагогічний аспекти» в межах XVI Міжнародної виставки «Сучасні заклади освіти–2025» (26–31 березня 2025 року в межах XVI Міжнародної виставки «Сучасні заклади освіти–2025»)*, (с. 106–113). <https://surl.lu/yfxogo>
- Крутова, О. (2024). Аналітичний огляд впливу доповненої реальності на структуру графічного дизайну в українських та закордонних проєктах. *HUDPROM*, 26(2), 59–65. <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.02.03>
- Міронова, Т. В. (2021). Віртуальна і доповнена реальності в творчості українських митців. *Art and Design*, (2), 141–151. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.13>
- Новіков, М. (2023). Використання технологій доповненої реальності на прикладі творчості «Adrien M. and Claire B.». *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2(65), 83–88. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-10>
- Пилипчук, О. (2025). Дослідження арт-об'єктів в аспектах інноваційно-технологічної інтеграції в сучасний інтер'єрний простір. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (52), 197–206. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334145>
- Потрашкова, Л. В., & Пазюра, К. С. (2024). Методологія вибору характеристик доповненої реальності для веб-сайтів, присвячених образотворчому мистецтву. *Наукові записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Технічні науки*, 2(6), 181–185. <https://doi.org/10.32782/2663-5941/2024.6.2/25>

- Протас, М. (2022). Global art як естетика історизму. *Grail of Science*, (12–13), 726–735. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.29.04.2022.132>
- Совгира, Т., Кузнецова, В., & Шмегельська, Ю. (2024). Віртуальна та доповнена реальність у сценічних практиках: комплексне дослідження технологічного досвіду. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 7(2), 181–190. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.7.2.2024.314160>
- Чепелик, О. (2021). Імерсивні середовища, VR, AR в сучасному українському мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво*, (17), 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>
- Щербаков, С. (2025). Еволюція скульптури: від традиційних матеріалів до цифрових технологій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 276–281. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327978>
- Щербаков, С., & Ревенок, Н. (2023). Вплив технологій доповненої реальності на організацію виставкового простору творів скульптури. *Українська академія мистецтв*, (34), 200–206. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-26>
- Bhatia, A., Hornbæk, K., & Seifi, H. (2024). Augmenting the feel of real objects: An analysis of haptic augmented reality. *International Journal of Human-Computer Studies*, 185, 103244. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2024.103244>
- Cahyaningrum, Y., Harsakya, C. S., & Septianingrum, S. P. (2024). Analysis of the role of augmented reality in bringing works of art to digital spaces. *Journal of Intelligent Systems and Information Technology*, 1(2), 66–73. <https://doi.org/10.61971/jisit.v1i2.77>
- Guzmán, D. H., Muñoz, P. C., & Duarte, N. R. (2024). Augmented reality for civic education within makerspace museums. *Procedia Computer Science*, 231, 184–189. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2023.12.191>
- Li, Y. (2020). Art and Technology Exhibition under the Context of Artificial Intelligence. *IFAC-PapersOnLine*, 53(5), 103–105. <https://doi.org/10.1016/j.ifacol.2021.04.087>
- Radu, I., Huang, X., Kestin, G., & Schneider, B. (2023). How augmented reality influences student learning and inquiry styles: A study of 1-1 physics remote AR tutoring. *Computers Education: X Reality*, 2, 100011. <https://doi.org/10.1016/j.cexr.2023.100011>
- Young, T., & Marshall, M. T. (2023). An investigation of the use of augmented reality in public art. *Multimodal Technologies and Interaction*, 7(9), 89. <https://doi.org/10.3390/mti7090089>

References

- Arefiev, V. O. (2022). Digital art: at the intersection of technology and creativity. *Hraal nauky*, (18–19), 417–419. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.26.08.2022.68>. [In Ukrainian].
- Volynets, V. O. (2021). Integration of virtual and augmented reality into art. *Kultura i suchasnist*, (1), 9–16. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238532>. [In Ukrainian].
- Klivak, V. S. (2022). Contemporary art in virtual and augmented reality. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, (2), 20–26. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.3>. [In Ukrainian].
- Kotkova, L. I. (2025). Historical heritage as the foundation of the future: cultural and educational dimensions. In L. I. Tkachenko, V. M. Shulga (Comps.), *Materials of the VI All-Ukrainian Interdisciplinary Scientific and Practical Online Conference “Ukrainian Society in the Prospects of Development: Historical, Socio-Political, Educational and Pedagogical Aspects” within the framework of the XVI International Exhibition “Modern Educational Institutions–2025” (March 26–31, 2025, within the framework of the XVI International Exhibition “Modern Educational Institutions–2025”)*, (pp. 106–113). <https://surl.lu/yfxogo>. [In Ukrainian].
- Krutova, O. (2024). Analytical review of the impact of augmented reality on the structure of graphic design in Ukrainian and foreign projects. *HUDPROM*, 26(2), 59–65. <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.02.03>. [In Ukrainian].
- Mironova, T. V. (2021). Virtual and augmented reality in the work of Ukrainian artists. *Art and Design*, (2), 141–151. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.13>. [In Ukrainian].
- Novikov, M. (2023). The use of augmented reality technology in the work of “Adrien M. and Claire B.”. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2(65), 83–88. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-10>. [In Ukrainian].
- Pylypchuk, O. (2025). Research on art objects in terms of innovative and technological integration into modern interior space. *Visnyk KNUKiM. Seriiia “Mystetstvoznavstvo”*, (52), 197–206. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334145>. [In Ukrainian].
- Potrashkov, L. V., & Pazyura, K. S. (2024). Methodology for selecting augmented reality characteristics for websites dedicated to fine arts. *Naukovi zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriiia: Tekhnichni nauky*, 2(6), 181–185. <https://doi.org/10.32782/2663-5941/2024.6.2/25>. [In Ukrainian].

- Protas, M. (2022). Global art as the aesthetics of historicism. *Grail of Science*, (12–13), 726–735. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.29.04.2022.132>. [In Ukrainian].
- Sovgyra, T., Kuznetsova, V., & Shmegelska, Yu. (2024). Virtual and augmented reality in stage practices: a comprehensive study of technological experience. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*, 7(2), 181–190. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.7.2.2024.314160>. [In Ukrainian].
- Chepelyk, O. (2021). Immersive environments, VR, AR in contemporary Ukrainian art of recent years. *Suchasne mystetstvo*, (17), 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>. [In Ukrainian].
- Shcherbakov, S. (2025). The evolution of sculpture: from traditional materials to digital technologies. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (1), 276–281. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327978>. [In Ukrainian].
- Shcherbakov, S., & Revenok, N. (2023). The influence of augmented reality technologies on the organization of exhibition space for sculptures. *Ukrainska akademiia mystetstv*, (34), 200–206. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-26>. [In Ukrainian].
- Bhatia, A., Hornbæk, K., & Seifi, H. (2024). Augmenting the feel of real objects: An analysis of haptic augmented reality. *International Journal of Human-Computer Studies*, 185, 103244. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2024.103244>. [In English].
- Cahyaningrum, Y., Harsakya, C. S., & Septianingrum, S. P. (2024). Analysis of the role of augmented reality in bringing works of art to digital spaces. *Journal of Intelligent Systems and Information Technology*, 1(2), 66–73. <https://doi.org/10.61971/jisit.v1i2.77>. [In English].
- Guzmán, D. H., Muñoz, P. C., & Duarte, N. R. (2024). Augmented reality for civic education within makerspace museums. *Procedia Computer Science*, 231, 184–189. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2023.12.191>. [In English].
- Li, Y. (2020). Art and Technology Exhibition under the Context of Artificial Intelligence. *IFAC-PapersOnLine*, 53(5), 103–105. <https://doi.org/10.1016/j.ifacol.2021.04.087>. [In English].
- Radu, I., Huang, X., Kestin, G., & Schneider, B. (2023). How augmented reality influences student learning and inquiry styles: A study of 1-1 physics remote AR tutoring. *Computers Education: X Reality*, 2, 100011. <https://doi.org/10.1016/j.cexr.2023.100011>. [In English].
- Young, T., & Marshall, M. T. (2023). An investigation of the use of augmented reality in public art. *Multimodal Technologies and Interaction*, 7(9), 89. <https://doi.org/10.3390/mti7090089>. [In English].

Отримано: 22.12.2026
Прийнято до друку: 26.01.2026

В. А. Бзенко

доктор філософії, старший викладач кафедри режисури естради і шоу, факультет театру, кіно та естради, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

К. М. Касьяненко

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва і дизайну, факультет української й іноземної філології та мистецтвознавства, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, м. Дніпро, Україна

М. П. Цой

кандидат технічних наук, доцент, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ, Україна

V. Bzenko

PhD, senior lecturer, Department of Variety and Show Directing, Faculty of Theatre, Cinema and Variety, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

K. Kasianenko

Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Fine Arts and Design, Faculty of Ukrainian and Foreign Philology and Art History, Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro, Ukraine

M. Tsoi

Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine

ДРАМАТУРГІЧНІ МЕХАНІЗМИ АБСУРДУ В СУЧАСНІЙ КІНОКОМЕДІЇ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТА КРИТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Е. Л. Нечмоглод

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна
e.nechmohlod@knutkt.edu.ua

E. Nechmohlod

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and
Television, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0001-9309-8435>

Е. Л. Нечмоглод. Драматургічні механізми абсурду в сучасній кінокомедії: соціокультурний та критичний аспекти

Проаналізовано драматургічні механізми абсурду як інструмент критичного осмислення соціальної, політичної та культурної реальності в сучасній кінокомедії. Дослідження зосереджено на фільмах «Смерть Сталіна» (2017), «Людина — швейцарський ніж» (2016) та «Трикутник смутку» (2022). Показано, як порушення логіки, гротеск і парадокс створюють критичну дистанцію та філософське осмислення дійсності через сміх. Виявлено, що абсурд деконструє: ірраціональність тоталітарної влади («Смерть Сталіна»), екзистенційну порожнечу й потребу у зв'язку («Людина — швейцарський ніж»), фіктивність класових ієрархій та симулятивність ролей («Трикутник смутку»). Абсурдна кінокомедія ХХІ ст. виходить за межі розваги, стаючи формою критичного мислення й філософської рефлексії через комічне.

Ключові слова: кінокомедія, абсурд, драматургія, соціальна сатира, комічна структура, критичне мислення.

E. Nechmohlod. Dramaturgical mechanisms of absurdity in contemporary film comedy: sociocultural and critical aspects

The purpose of the article is to identify and analyze the dramaturgical mechanisms of absurdity as a critical tool for interpreting social, political, and cultural realities in XXI century film comedy. The object of the study is contemporary absurd film comedy as a cultural and artistic phenomenon. The subject is the dramaturgical mechanisms of absurdity and their sociocritical function in three selected films. The relevance of the research lies in the growing role of absurd comedy as a form of philosophical and critical reflection in the post-truth era, where traditional analytical tools often prove insufficient to address crises of meaning, ideological constructs, and communicative collapse.

The methodology of the theoretical analysis combines dramaturgical and genre-typological approaches

with philosophical frameworks of the absurd — primarily A. Camus' concept of the confrontation between the human quest for meaning and the world's indifference — and cultural critique drawing on Baudrillard, Hutcheon, Eagleton, and others. The study applies close reading of three key films: *The Death of Stalin* (2017, dir. Armando Iannucci), *Swiss Army Man* (2016, dir. Daniel Kwan & Daniel Scheinert), and *Triangle of Sadness* (2022, dir. Ruben Östlund).

The results. The analysis demonstrates how violation of logic, grotesque exaggeration, paradox, and hierarchical inversion function as critical dramaturgical tools in each film. In *The Death of Stalin*, absurdity exposes the irrational chaos and fear-driven bureaucracy of totalitarianism. *Swiss Army Man* uses bodily grotesque and existential nonsense to explore profound loneliness and the human need for connection. *Triangle of Sadness* deconstructs fictitious class hierarchies and simulacral roles in late capitalism through social satire. Absurd film comedy thus emerges as a distinctive philosophical language: laughter exposes social contradictions, cognitive fractures, ideological illusions, and communicative failures.

The scientific novelty of the research lies in the systematic description of absurdity specifically as a dramaturgical tool with a pronounced social vector — an approach not previously applied to this selection of contemporary films in the Ukrainian scholarly tradition.

The practical significance of the article consists in the potential application of these findings in the professional training of directors and screenwriters, as well as within specialized academic disciplines in film studies and cultural criticism.

Keywords: film comedy, absurdity, dramaturgy, social satire, comic structure, critical thinking.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кінокомедія ХХІ століття дедалі частіше дистанціюється від чистої розважальності, трансформуючись у гібридну форму, де іронія, гротеск та абсурд стають ключовими

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

методами критичної рефлексії над дійсністю. В умовах девальвації традиційного реалізму та інформаційного перенасичення абсурдистська комедія перетворюється на своєрідну «філософську лабораторію». Через інструментарій парадокса, драматургічного розриву та формальної алогічності вона надає змогу експериментувати з усталеними соціальними й політичними феноменами, пропонуючи глядачеві нетривіальний ракурс сприйняття добре знайомих явищ.

Обрані для аналізу стрічки — «Смерть Сталіна» (2017), «Людина — швейцарський ніж» (2016) та «Трикутник смутку» (2022) — демонструють, як комічний абсурд набуває функції критичної оптики. У цих фільмах сміх нерозривно пов'язаний із тривогою, а гротескні ситуації не просто розважають, а оголюють внутрішні суперечності соціуму, підсвічуючи абсурдність владних механізмів та політичних ритуалів.

Актуальність теми зумовлена епохою постправди, де об'єктивні факти поступаються емоціям і переконанням, а традиційні аналітичні інструменти часто виявляються недостатніми. Абсурдна комедія пропонує альтернативну модель мислення: порушення логіки стає методом деконструкції маніпуляцій, комунікаційних криз та ерозії сенсів. Абсурд тут — не лише естетичний прийом, а й ефективний критичний інструмент, що забезпечує інтелектуальну дистанцію до реальності.

Вивчення абсурду в кінокомедії виходить за межі мистецтвознавства, інтегруючись у ширший гуманітарний дискурс. Це дозволяє простежити адаптацію художніх форм до соціальних трансформацій та культурних зрушень.

Мета статті — виявити драматургічні механізми абсурду як засобу критичного осмислення соціополітичної та культурної дійсності в сучасному кінематографі. На прикладі фільмів «Смерть Сталіна», «Людина — швейцарський ніж» та «Трикутник смутку» досліджуються різні моделі функціонування абсурду (політична, екзистенційна, соціальна). У праці обґрунтовано, як через деконструкцію логіки, гротеск і парадокс формується критична дистанція, що забезпечує глибоку філософську рефлексію через призму комічного.

Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання дослідження:

1. Визначити специфіку драматургії абсурду в сучасних кінокомедіях як інструменту філософсько-критичного осмислення дійсності.
2. Проаналізувати, як саме абсурдна комедія структурує сюжет, логіку персонажів та авторське висловлювання.
3. Дослідити, як саме естетика абсурду дозволяє поєднувати комічне з тривожним, легке — з метафізичним, сатиричне — з екзистенційним, створюючи для глядача ефект напруження.
4. Співвіднести явища абсурдної комедії з концептами постмодернізму, театру абсурду та екзистенціалізму, щоб виявити теоретичні підґрунтя цієї естетики.
5. Проаналізувати драматургічні рішення режисерів у вибраних фільмах. З'ясувати, яким чином режисерські рішення створюють ефект парадоксу й критичної дистанції.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Категорія абсурду посідає чільне місце в гуманітарних науках. Її осмислення розпочалося в середині ХХ ст. і продовжується в сучасних культурологічних та кінознавчих дискурсах.

А. Камю (Camus, 1955) трактує абсурд як онтологічну межу — зіткнення людської потреби в сенсі з байдужістю світу. Е. Іонеско (Ionesco, 1958) запропонував сценічну модель: деконструкція логіки через повтори, нелінійність і парадокс. Ці ідеї стали основою для рецепції абсурду в мистецтві.

Ж. Бодріяр (Baudrillard, 1994) бачить сучасність як простір симулякрів, де абсурдність — іманентна особливість медіатизованого світу. Т. Іглтон (Eagleton, 2003) підкреслює деміфологізуючу функцію абсурду — викривання ідеологічних конструктів і сумнів у панівній раціональності.

Л. Гатчон (Hutcheon, 1985) розглядає постмодерну іронію та пародію як механізм деконструкції метанаративів, що дозволяє бачити абсурд не хаосом, а радикальним переозначенням структури.

С. Бак-Морріс (Buck-Morss, 1989) аналізує абсурдність глобалізованої реальності через політичні кризи, медійну травму та розпад

універсальних моделей. А. Нагл (Nagle, 2017) фокусується на іронії й абсурді як інструментах політичної радикалізації та спротиву в цифровому середовищі.

К. Фокс (Fox, 2004) показує гумор й іронію як регулятори соціального напруження та культурної саморефлексії — важливі для аналізу комедійної естетики кіно.

Сучасна рецепція абсурдної комедії формується на перетині екзистенціалізму, постмодернізму, теорії драми та критичної теорії культури. Це дозволяє розглядати її як інтелектуальну практику, а не лише як жанр.

Водночас класичні підходи А. Камю (Camus, 1955) та Е. Іонеско (Ionesco, 1958) недостатньо враховують специфіку кіно — візуальну експресію й монтажний ритм. У цих стрічках абсурд не веде до повної втрати сенсу, а створює критичну дистанцію. Хоча Л. Гатчюн (Hutcheon, 1985) слушно міркує про пародію в абсурдній комедії XXI ст. (Естлунд, Кван / Шайнерт, Іануччі), де іронія частіше стає гротескним експериментом. Поділяючи тези С. Бак-Морріс (Buck-Morss, 1989), автор поєднує жанрово-типологічний і семіотичний аналіз для розкриття абсурдної кінокомедії як філософської мови.

Методологія дослідження. Розвідка базується на міждисциплінарному підході (кінознавчий, філософський, культурологічний виміри) із застосуванням жанрово-типологічного, порівняльного та режисерського аналізу кінотворів.

Загальні підходи:

- класичний кінознавчий (структурно-драматургічний);
- філософсько-екзистенційний (осмислення абсурду як кризи сенсу);
- культурно-критичний (аналіз соціальних суперечностей через комедію).

Конкретні методи:

- драматургічний аналіз;
- жанрово-типологічний аналіз (виокремлення сталих ознак абсурдної комедії);
- порівняльний аналіз (зіставлення драматургічних моделей у трьох фільмах, що розглядаються в цій статті);
- семіотичний аналіз (інтерпретація знаків абсурду та комічного);

- елементи режисерського та змістовного аналізу (візуальні, композиційні рішення для створення парадоксу).

Філософська герменевтика виключена, оскільки не застосовується безпосередньо. Абсурдна комедія досліджується як гібридна форма на перетині естетики, соціальної сатири та екзистенційної критики.

Фільми для аналізу («Смерть Сталіна», 2017; «Людина — швейцарський ніж», 2016; «Трикутник смутку», 2022) відібрано за такими критеріями:

- репрезентативність різних типів абсурду в сучасній кінокомедії (політичний, екзистенційний, соціальний);
- визнання на міжнародних фестивалях та кінопреміях (Cannes, Sundance, Oscar) та успіх у критиків;
- чітка драматургічна структура з елементами абсурду, гротеску та сатири;
- хронологічна близькість (2016–2022) для демонстрації актуальних тенденцій;
- міжнародний контекст виробництва для ширшого культурного охоплення.

Ці критерії зумовлюють репрезентативність вибірки та дозволяють виявити універсальні механізми абсурдної комедії як форми критичного осмислення реальності.

Абсурдна комедія як критична стратегія. У сучасному кіно абсурдна комедія — не просто ексцентричний гумор, а повноцінна критична стратегія. Вона моделює реальність із порушеною логікою, парадоксами та гротеском, ламаючи причинно-наслідкові зв'язки, моральну впорядкованість, психологічну мотивацію й лінійну дію. Саме ці розриви оголюють соціокультурні суперечності.

Комедія перестає бути лише розвагою і стає механізмом критичного мислення, що активується через сміх. За Т. Іглтоном (Eagleton, 2003), комічний абсурд — це пародія на спроби знайти сенс у тому, що чинить опір значенню. Сміх знімає напруження й водночас загострює сприйняття парадоксів, роблячи їх очевидними.

У XXI ст. абсурдна комедія є важливою формою соціальної та політичної критики. В епоху інформаційного перенасичення, непередбачуваності та втрати віри в раціональність вона

демонструє хаос сучасного суспільства, приховані маніпуляції, деградацію логіки й театралізованість поведінки.

Головний драматургічний механізм — це розрив очікувань глядача. Непередбачувані події викликають когнітивний зсув, де сміх і тривога співіснують, провокуючи рефлексію. Абсурд розкриває кризу мови й комунікації: герої говорять нісенітницями або рухаються від ритуалу до хаосу, виявляючи алогічність інституцій, влади та норм.

Сміх тут — жест опору й інструмент дистанціювання. Абсурдна комедія — особливий тип режисерського мислення, де комічне поєднується з філософським, а парадокс стає способом пізнання. Вона не надає готових відповідей, а створює простір для інтелектуального й емоційного збурення, підсвічуючи симптоми сучасності та формуючи альтернативну мову критичного аналізу.

Фільм «Смерть Сталіна» (2017): трагедія без трагічного. Фільм А. Яннуччі «Смерть Сталіна» (2017) є яскравим прикладом політичної сатиричної комедії. Тут абсурд набуває функції оголення тоталітарної логіки. Один із найвиразніших прикладів використання монтажно-ритмічних та просторових засобів для передання абсурдності бюрократичної влади представлено

в сцені збору «колег» після інсульту Сталіна. Режисер застосовує швидкий монтаж коротких планів — переважно крупних на переляканих обличчях, нервові жести, уривчасті фрази, що обриваються, — формуючи ритмічну структуру панічного, некерованого хаосу. Жоден учасник не здатний завершити думку чи аргумент до кінця, що підкреслює розпад комунікативної логіки в умовах страху та відсутності раціонального центру влади в тоталітарній системі. Паралельно статична камера в середніх планах фіксує простір кабінету, створюючи відчуття клаустрофобії та замкненості. З позиції жанрово-типологічного аналізу ця сцена репрезентує модель політичної абсурдної комедії, де драматургічний конфлікт вибудовується не навколо раціональної боротьби за владу, а навколо страху як системоутворювального принципу. У семіотичному вимірі монтажний хаос і фрагментарність діалогів функціонують як знаки розпаду владної символічної структури.

Гумор під сталінським режимом часто слугував способом виживання та непрямой критики абсурдності влади, перетворюючи офіційний терор на об'єкт сатиричного осмислення (Lauchlan, 2010). Фільм вибудовує модель реальності, де жодна дія не має внутрішньої логіки, а поведінка персонажів визначається лише



Рис. 1. Кадр із фільму «Смерть Сталіна» (реж. А. Іануччі, 2017).
Джерело: скріншот автора. Тут і далі — використано з науковою метою.

страхом, імпульсивністю та інстинктом самозбереження. Як зазначає Дж. Кавана, фільм трансформує історичну драму на комедійний гротеск, у якому бюрократичний хаос і всепроникний страх стають головними інструментами для викриття ірраціональної природи тоталітарної влади (Kavanagh, 2018). Абсурд політичних інтриг уже після смерті самого Сталіна резонує з фарсом влади, де чорний гумор оголює ірраціональність режиму (Lane, 2018).

Монтажний розрив і ритм панічного хаосу ілюструє тезу А. Камю з «Міфу про Сізіфа»: абсурд виникає саме в конфлікті між людським прагненням до сенсу та байдужістю світу, що ніколи не надає відповіді (Camus, 1955). У фільмі А. Яннуччі світ тоталітарної влади — це саме така байдужість: рішення не мають логіки, а лише страх і випадковість. Як зазначається в аналізі театральної спадщини тоталітаризму, фарс у фільмі не послаблює, а навпаки посилює емоційний, критичний та політичний вплив, перетворюючи абсурд смерті Сталіна на інструмент осмислення катастрофи тоталітарного режиму (Meerzon, 2023).

Отже, у «Смерті Сталіна» комічний абсурд постає не як відступ від історичної реальності, а як спосіб її критичного осмислення. Фільм демонструє, що тоталітарна влада не має ніякої внутрішньої логіки, а лише страх, який породжує хаос. І саме комедія стає ефективним інструментом, що показує це без прикрас.

Аналіз фільму «Людина — швейцарський ніж» (2016). Фільм «Людина — швейцарський ніж» (2016) (режисери: Д. Кван і Д. Шайнерт) є нетрадиційним прикладом абсурдної комедії. Тут фантастичний, гротескний і тілесно-комічний рівні поєднуються з екзистенційною драмою. Фільм трансформує тілесний гротеск і нонсенс у метафору екзистенційної травми, де абсурдна комедія слугує терапевтичною функцією (Pääkkölä & Burditt, 2024). Стрічка одразу навмисно руйнує нормативні очікування щодо комедійного наративу, пропонуючи парадоксальну притчу про самотність і пошук сенсу у світі, що втрачений. У центрі сюжету чоловік, який на безлюдному острові намагається здійснити акт самогубства. Та в цей же момент він знаходить тіло мертвого чоловіка, котрий із часом оживає.

Ключовим прикладом використання ритмічно-просторових та звукових засобів для втілення тілесного гротеску й екзистенційного абсурду є сцена першого «використання» трупа як човна.

Режисери знімають цей момент у довгому середньому плані з мінімальним монтажем, що дозволяє глядачеві тривалий час перебувати в зоні дискомфорту, спричиненого безпосередньою конфронтацією з тілесним розпадом і табу смерті. Головний герой на ім'я Генк (П. Дано) тягне тіло по воді, а труп (Д. Редкліфф) випускає гази, що забезпечують рух, — цей процес фіксується без прискорення чи фрагментації,



Рис. 2. Кадр із фільму «Людина — швейцарський ніж» (реж. Д. Кван, Д. Шайнерт, 2016).
Джерело: скріншот автора.

створюючи майже медитативний ритм. З погляду семіотичного аналізу тілесність у цій сцені перестає бути лише фізичною матеріальністю й перетворюється на знак екзистенційного розпаду суб'єкта. У жанрово-типологічному аспекті стрічка модифікує традиційну структуру «робінзонади», замінюючи боротьбу з природою на боротьбу з внутрішньою порожнечою.

У фінальних сценах постає питання: чи був цей досвід реальним, чи це лише проекція свідомості, створена для подолання відчаю? Саме ця амбівалентність відповідає логіці абсурду. Абсурд у фільмі — не декоративний ефект, а спосіб виявити сутність людської самотності й парадоксальність пошуку сенсу. Тіло мертвого персонажа стає символом екзистенційного абсурду, де комедійний фарс перетворюється на глибоку рефлексію про ізоляцію та потребу у зв'язку. Матеріальність тіла парадоксально об'єктивується, перетворюючись на екзистенційну метафору самотності й транс-тілесності (Caracciolo, 2023).

Таким чином, «Людина — швейцарський ніж» демонструє потенціал абсурдної комедії як інструменту зображення психологічних та екзистенційних станів. Через тілесний гротеск і нелогічні ситуації фільм відкриває простір для глибокої емоційної рефлексії, демонструючи, що абсурд може бути не руйнуванням, а формою надзвичайно інтимного й тонкого гуманістичного висловлювання.

Драматургічний аналіз фільму «Трикутник смутку» (2022). Фільм Р. Естлунда «Трикутник смутку» (2022) є прикладом сучасної сатиричної кінокомедії. Тут абсурд використовується як засіб аналізу соціальної ієрархії, медіакультури та природи влади. Стрічка демонструє глибоку драматургічну побудову, основану на зіставленні трьох просторових блоків: індустрії моди, розкішного круїзного лайнера та острова без людей (але у фіналі це змінюється). Кожен із цих сегментів показує окрему модель соціальних відносин, що поступово деградує, переходячи від тонкої іронії до гротескного хаосу. Через поєднання гострої сатири, гротеску та абсурду фільм деконструє гендерні й класові соціальні структури, перетворюючи комедію на інструмент критичного осмислення капіталістичної ієрархії (Domalewski, 2025).

Приклад режисерської стратегії абсурду — початкова сцена кастингу Карла (Г. Дікінсон). Р. Естлунд розділяє її на дві частини, обидві зняті максимально просто, без динамічного монтажу чи емоційного підкреслення. Спочатку ми бачимо події за лаштунками кастингу для рекламної компанії: молоді моделі-чоловіки стоять роздягненими по пояс, з власними портфоліо в руках, чекаючи черги. Їхні тіла вже є товаром, а емоції — інструментом продажу. За кадром фешн-журналіст бере інтерв'ю, пояснюючи, як змінюється вираз обличчя залежно від бренду: для дорогих (наприклад, Balenciaga) — зневажливий, серйозний погляд; для демократичних (H&M) — дружня посмішка, хештеги «дружба», «боротьба з глобальним потеплінням». Він пропонує хлопцям позувати відповідно, і вони миттєво підіграють та перемикаються, демонструючи, що емоції тут не автентичні, а програмовані ринком (див. рис. 3а та 3б).

Наступна частина відбувається в кастинг-залі: члени відбору (журі) дивляться портфоліо, сумніваються, чи схожий Карл на свої фото, просять пройти. Один член журі говорить: «Сьогодні мода — це не тільки зовнішнє, це й внутрішнє», і пропонує пройти, уявляючи улюблену музику. Після кількох кроків він каже: «Ботокс йому не завадив би». А потім йому в очі — «Можете розслабити трикутник смутку?» (показує зону між бровами), з пропозицією відкрити рот, «щоб виглядати доступнішим» (див. рис. 3с та 3д).

Таким чином, слова про «внутрішній світ» за 30 секунд зводяться до ботоксу й штучної доступності. У межах жанрово-типологічного аналізу ця сцена виконує функцію експозиційного абсурду, де соціальна роль одразу постає як симулятивна конструкція. У семіотичному вимірі «трикутник смутку» стає метафоричним знаком контролю над тілом як товаром у пізньокapіталістичній культурі.

Контраст між словами про «внутрішній світ» і командами «розслабити трикутник смутку» та «відкрити рот для доступності» — це класична ілюстрація симулякру Ж. Бодріяра: реальність замінюється знаками, що відсилають лише до інших знаків, без жодного референта (Baudrillard, 1994, p. 6–7).



Рис. 3а. Кадр із фільму «Трикутник смутку» (реж. Р. Естлунд, 2022).
Джерело: скріншот автора.



Рис. 3б. Кадр із фільму «Трикутник смутку» (реж. Р. Естлунд, 2022).
Джерело: скріншот автора.

Р. Естлунд демонструє, як фешн-індустрія перетворює емоції на продукт, а людину — на оболонку, де автентичність стає неможливою. У цьому прийомі закладено робочий режисерський інструмент для критики сучасних соціальних ролей.

Другий акт — це події на круїзному лайнері, це суть сатиричного конфлікту. Тут абсурд стає всеохоплюючим принципом: заможні пасажери демонструють поведінку, що межує з дитячою інфантильністю, капітан шикарного судна цитує Маркса в стані алкогольного сп'яніння, а формально «найвища» точка цивілізаційної ієрархії перетворюється на простір неконтрольованого гротеску.

Третій акт трансформує сюжет та змінює логіку всієї влади: після катастрофи на острові соціальна ієрархія перевертається повністю. Колишні сильні світу цього стають безпорадними. Саме тут абсурд виступає у формі соціального експерименту. Жінка, яка працювала прибиральницею на лайнері, завдяки вмінню добувати їжу

стає фактичним лідером групи. Режисер тут демонструє, що влада є конвенцією, а не природною якістю, і що варто лише змінити матеріальні умови, як суспільні структури миттєво вибухають. Абсурдний переворот ієрархії на острові оголює конвенційність влади та крихкість капіталістичних міфів через вимушений соціальний експеримент (Domalewski, 2025). З позиції структурно-драматургічного аналізу цей акт функціонує як інверсійна модель соціального порядку, де руйнування ієрархії є не випадковістю, а логічним завершенням попередньо закладеного абсурдного напруження.

Фінал фільму залишає відкритим питання: чи можливий вихід з абсурду соціальних відносин? Драматургічна невизначеність, в останніх сценах, підсилює відчуття циклічності: хаос у фільмі не зникає, а змінює свою форму.

Отже, «Трикутник смутку» демонструє, як абсурдна комедія може виявляти приховані механізми влади, фіктивність соціальних ролей або ілюзорність економічних моделей. Через



Рис. 3с. Кадр із фільму «Трикутник смутку» (реж. Р. Естлунд, 2022).
Джерело: скріншот автора.



Рис. 3д. Кадр із фільму «Трикутник смутку» (реж. Р. Естлунд, 2022).
Джерело: скріншот автора.

комбінацію в цьому творі сатири, гротеску та парадоксу фільм створює багаторівневу драматургічну структуру.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що сучасна абсурдистська кінокомедія є складним синтетичним утворенням, де комічне слугує лише оболонкою для глибокої філософської та соціальної рефлексії. Драматургія цих творів, що формується на свідомому розриві причинно-наслідкових зв'язків, інверсії глядацьких очікувань та гротеску, стає специфічним інструментом зондування дійсності. Виконаний аналіз дозволяє стверджувати, що абсурд у кінотексті не є однорідним.

У «Смерті Сталіна» ми спостерігаємо, як абсурдистські механізми деконструють саму природу тоталітаризму, де ірраціональний страх нівелює будь-яку логіку управління, перетворюючи державну машину на кривавий фарс. Натомість у стрічці «Людина — швейцарський ніж» абсурд зміщується в площину екзистенції — через радикальний тілесний гротеск автор

досліджує межі самотності та відчайдушні спроби віднайти людську близькість. Своєю чергою, «Трикутник смутку» використовує абсурд як засіб деритуалізації соціальних ієрархій, наочно демонструючи ефемерність капіталістичних культурних конструктів у критичних умовах.

Об'єднує ці, на перший погляд, різні художні стратегії спільна аналітична оптика. Абсурд тут є засобом маркування кризових зон сучасності: від симулятивності соціальних ролей та кризи мови до повної фрагментації людської ідентичності. Завдяки цьому жанр виходить за межі суто розважального кінематографу, трансформуючись у специфічну філософську мову, що активно залучає глядача до інтелектуальної співпраці.

Виконаний аналіз засвідчує, що абсурд у сучасній кінокомедії функціонує не лише як естетичний прийом, а і як структурний драматургічний механізм, що проявляється на рівні композиції, монтажного ритму, просторової організації та семіотики образів.

Перспективним напрямом для подальших розвідок є вивчення того, як драматургія абсурду асимілюється із цифровою культурою (зокрема естетикою мемів та «постіронією») та

як виникають нові гібридні форми, на кшталт «документального абсурду». Це дозволить ще точніше фіксувати трансформації художньої свідомості в сучасному турбулентному світі.

Список посилань / References

- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press. [In English].
- Buck-Morss, S. (1989). *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. MIT Press. [In English].
- Buck-Morss, S. (2003). *Thinking past terror: Islamism and critical theory on the left*. Verso. [In English].
- Camus, A. (1955). *The myth of Sisyphus, and other essays*. Alfred A. Knopf. [In English].
- Caracciolo, M. (2023). *Contemporary Narrative and the Spectrum of Materiality*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111142562>. [In English].
- Domalewski, A. (2025). The Grotesque Banquet: Bakhtin, Rabelais, and Satirical Portraits of the Cosmopolitan Elite in Triangle of Sadness (2022, dir. Ruben Östlund) and The Palace (2023, dir. Roman Polanski). In *Homo Viator in Contemporary European Comedy Movies* (pp. 131–145). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-94874-9_11. [In English].
- Eagleton, T. (2003). *Sweet violence: The idea of the tragic*. Blackwell. [In English].
- Fox, K. (2004). *Watching the English: The hidden rules of English behaviour*. Hodder & Stoughton. [In English].
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Methuen. [In English].
- Iannucci, A. (Director). (2017). *The Death of Stalin* [Film]. Gaumont Film Company; Quad Productions; Main Journey; France 3 Cinéma. <https://megogo.net/ua/view/22418816-smert-stalina.html>. [In English].
- Ionesco, E. (1958). *The bald soprano and other plays*. Grove Press. [In English].
- Kavanagh, J. (2018). [Review of the movie *The Death of Stalin*, A. Iannucci, Dir.]. *Studies in intelligence*, 62(2), 53–54. [In English].
- Kwan, D., & Scheinert, D. (Directors). (2016). *Swiss Army Man* [Film]. Blackbird Films; Cold Iron Pictures; Tadmor; Astrakan Films AB; Prettybird. <https://tv.apple.com/us/movie/swiss-army-man/umc.cmc.6bo2uwa3ktpxhxx4pg3qsczi6>. [In English].
- Lane, A. (2018, March 9). “The Death of Stalin” dares to make evil funny. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/03/19/the-death-of-stalin-dares-to-make-evil-funny>. [In English].
- Lauchlan, I. (2010). Laughter in the Dark: Humour under Stalin. In A. Duncan & A. Chamayou (eds.), *Le rire européen / European Laughter* (pp. 257–274). Presses Universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.3206>. [In English].
- Meerzon, Y. (2023). ‘Stalin died but not completely’: On the theatrical legacy of totalitarian catastrophe. *Theatre Research International*, 48(2), 160–178. <https://doi.org/10.1017/S0307883323000068>. [In English].
- Nagle, A. (2017). *Kill all normies: Online culture wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Zero Books. [In English].
- Östlund, R. (Director). (2022). *Triangle of Sadness* [Film]. Plattform Produktion; 30WEST; BBC Film; Coproduction Office. <https://megogo.net/ua/view/25231526-trikutnik-smutku.html>. [In English].
- Pääkkölä, A.-E., & Burditt, R. (2024). The Fart for Fart’s Sake? The Fantastical Reality, Sacred-Profane Musical Bodies, and Nostalgic Millennial Masculinities in *Swiss Army Man*. *Music and the Moving Image*, 17(1), 3–19. URL: <https://doi.org/10.5406/19407610.17.1.01>. [In English].
- Sukovata, V. (2017). Ukrainian popular culture. *Baltic Worlds*, (1–2), 57–65. [In English].

Отримано: 15.12.2025
Прийнято до друку: 30.01.2026

Е. Л. Нечмоглод

викладач, аспірант кафедри кінорежисури та кінодраматургії, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

E. Nечmohlod

lecturer, postgraduate student at the Department of Film Directing and Screenwriting, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

https://doi.org/10.31516/2410-5325.092.05*

УДК 792.091(477.54)*1930*: [323.232:821-02(470)]

РОСІЙСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ІНСТРУМЕНТ ІДЕОЛОГІЧНОЇ ЕКСПАНСІЇ В ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА (ДРУГА ПОЛОВИНА 1930-Х РР.)

О. Ю. Дорофєєва

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна
dorofieivaolga@gmail.com

O. Dorofieieva

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine; I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-3049-5185>

О. Ю. Дорофєєва. Російський репертуар як інструмент ідеологічної експансії в діяльності харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (друга половина 1930-х рр.)

У статті розглядається процес примусового впровадження російської класичної та радянської драматургії в репертуар Харківського державного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка в другій половині 1930-х рр. на прикладі вистав «Васса Железнова» М. Горького (1936) та «Гроза» О. Островського (1938). Аналізується механізм використання російських творів як засобу ідеологічного тиску, уніфікації творчого методу за зразком МХАТу та витіснення модерних пошуків школи Леся Курбаса. Водночас приділяється увага стратегіям збереження березільських традицій, які використовував колектив, намагаючись в умовах уніфікації вберегти естетичні надбання школи Леся Курбаса від поглинання російською культурою.

Ключові слова: Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, «Березільська культура», репертуарна політика, ідеологічна експансія, «соцреалізм», русифікація, постколоніальні студії.

O. Dorofieieva. The Russian repertoire as an instrument of ideological expansion in the activities of the T. H. Shevchenko Kharkiv Drama Theatre in the second half of the 1930s

The relevance of the topic. This study is driven by the need to decolonize art history discourse and rethink the history of Ukrainian theatre in the 1930s and 1940s through the prism of postcolonial studies. Under totalitarian pressure, the Russian repertoire became an instrument of ideological expansion and the forced

unification of the Ukrainian stage along the lines of the Moscow Art Theatre. Studying how the former Berezhil Theatre attempted to preserve its identity within these constraints is critical to understanding the continuity of the national theatrical tradition.

The purpose of this article is to identify and analyze the artistic strategies of the T. H. Shevchenko Theatre troupe in the context of ideological expansion and creeping forced Russianization in the second half of the 1930s.

The methodology. In this study we applied a comprehensive approach, including a historical-and-cultural method for analyzing the context of the epoch, a comparative-typological analysis of stage solutions, and a method for reconstructing the performance based on memoirs, archival documents, and critical reviews of the time.

The results. Using the performances “Vassa Zheleznova” by Maxim Gorky (1936) and “The Storm” by Oleksandr Ostrovsky (1938) as examples, it is demonstrated that the Russian repertoire, on the one hand, served as a facade for loyalty to the Party line, while on the other, it was a space for continuing artistic exploration in the theatre. It is established that director Les Dubovyk and the Berezhil actors (Hanna Babiivna, Amvrosii Buchma, Ivan Marianenko, and others) employed methods such as “figurative transformation”, the sculptural expressiveness of figures, and intellectualism in direction, which were dissonant with the “everydayism” of Socialist realism.

The scientific novelty lies in shifting the focus from the “successful adoption of the Socialist realism method” to the study of the hidden mechanisms to preserve the Berezhil’s identity in the face of cultural assimilation.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

For the first time, the role of the Russian repertoire as a space for intense contraposition between ideological subservience and the desire for authenticity is analyzed in detail.

The practical significance. The materials of the article can be used to prepare lecture courses on the history of Ukrainian theatre and in research on postcolonial culture.

Conclusions. For the T. H. Shevchenko Theatre troupe, turning to Russian drama pieces was a necessary means of survival. However, the company managed to adapt these imposed forms while maintaining the intellectual depth and contemporary plastics of the Kurbas school. This proves that Ukrainian theatre has not lost its individuality even during a period of brutal unification.

Keywords: *T. H. Shevchenko Drama Theatre in Kharkiv, "Berezil culture", repertoire policy, ideological expansion, Socialist realism, Russianization, postcolonial studies.*

Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення історії українського театру радянської доби крізь призму постколоніальних студій та деколонізації мистецтвознавчого дискурсу. Дослідження діяльності Харківського державного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка в другій половині 1930-х рр. дозволяє проаналізувати способи збереження національної ідентичності в умовах тоталітарного тиску.

Постановка проблеми. З середини 1930-х рр. радянська культурна політика взяла курс на жорстку централізацію та ідеологічну уніфікацію мистецького життя. Одним із ключових інструментів цього процесу стало посилене включення творів російських авторів до репертуару театрів. Для української сцени це означало передусім вимушене прийняття канонів соціалістичного реалізму та орієнтацію на естетику МХАТу. Процес таких трансформацій можна простежити в діяльності Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (колишній «Березиль») у другій половині 1930-х рр., де російська драматургія використовувалася для нівелювання курбасівської спадщини. Отже, важливим є виявлення та аналіз процесу збереження тенденцій, естетичних підвалин «березильської культури» в сценічній практиці колективу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема трансформації українського театру

1930–1940-х рр., упровадження методу «соцреалізму» та російського репертуару перебуває в центрі уваги багатьох дослідників різних поколінь. Ця тема висвітлена в працях О. Красильникової (1999), Ю. Станішевського (2009). Ідейно-естетичне підґрунтя конкретних вистав театру ім. Т. Г. Шевченка ґрунтовно проаналізоване в монографії А. Горбенка (1979), де ці постановки розглядаються як етап професійного зростання колективу. Творчість провідних акторів та режисерів висвітлювалася в працях радянського періоду Р. Черкашина (1947), Г. Гельфандбейна (1947), В. Русанова (1985), а також в наукових статтях сучасних театрознавців С. Гордєєва (1997) та Ю. Щукіної (2018). Важливу роль у реконструкції засобів художньої виражальності відіграють мемуарні праці Р. Черкашина й Фоміної (2008) та спогади Д. Бабіївної (2008), які розкривають внутрішню атмосферу театру тих часів.

Мета статті — проаналізувати ідеологічний потенціал російської драматургії як засобу експансії в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка та художні стратегії колективу, спрямовані на збереження «березильської» ідентичності в умовах примусової уніфікації другої половини 1930-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Слід відзначити, що російська драматургія в україномовному перекладі почала з'являтися на українській сцені ще на початку ХХ ст. (Театр Миколи Садовського, «Тепленьке місце» О. Островського, 1909), але тоді це сприймалося як неабияке новаторство в репертуарній політиці та прагнення до опанування українськими колективами класичних творів після десятиріч заборон на постановки перекладних п'єс. У 1930-х рр., в період ідеологічного тиску й партійної регуляції репертуару театрів, твори О. Островського, М. Горького стають обов'язковими для будь-якого колективу. Так характеризує цей процес театрознавець Ю. Станішевський: «Російська класична драматургія саме з середини 1930-х рр. активно повертається на сцени провідних і обласних театрів України, що всіяко підтримувалося компартійними чиновниками, які послідовно проводили політику «русифікації» й орієнтації на соцреалістичні

принципи МХАТу та московського Малого театру» (Станішевський, 2009, с. 663).

Ми детальніше проаналізуємо дві вистави цього періоду, які мали найбільший мистецький резонанс і визнані зразками високої художньої культури, та водночас з'явилися в добу нав'язування російського репертуару.

Харківська «Васса Железнова» стала першим втіленням цього твору українською мовою, переклад п'єси здійснив Ю. Смолич. Є свідчення, що режисером вистави міг би стати М. Крушельницький, тодішній художній керівник та провідний актор театру. Однак, через нещодавню відверту невдачу в постановці вистави «Портрет» у 1935 р., яка позиціювалася як повномасштабний режисерський дебют М. Крушельницького, він утримався від роботи над п'єсою М. Горького. «Гіркота невдачі тяжко засмутила його. Він майже рік не брав жодної режисерської роботи. Була можливість поставити «Вассу Железнову» Горького і таким чином «спростувати» свою невдачу, але після довгих роздумів Крушельницький віддав її Л. Дубовикові» (Русанов, 1985, с. 91).

Від вистави в колективі були доволі високі очікування, позаяк це був перший досвід роботи театру з драматургією М. Горького, авторитет якого як видатного письменника в ті часи не підлягав жодним сумнівам, а тому «Васса Железнова» мала сприяти стабілізації репертуарного курсу після різких коливань останніх років. Р. Черкашин, наголошуючи на важливості цієї роботи для Леся Дубовика й для театру, пише в книзі, що видана в 1947 р. (цим зумовлена термінологія), що вистава «стала етапною для його (Л. Дубовика. — О. Д.) творчості й відіграла значну роль на шляху до освоєння театром методу соціалістичного реалізму» (Черкашин, 1947, с. 9). І ці слова є не лише намаганням догодити тодішній ідеології, у «Васі Железновій» беззаперечно була художня сила, яка вигідно вирізняла п'єсу серед більшості творів, що потрапляли до репертуару театру, та містила потенціал для виразних акторських робіт.

У пошуках відповіді на питання, яким же було режисерське рішення вистави, можна натрапити на статтю Л. Дубовика в «МХАТ та українська театральна культура», де режисер пише: «Звертаючись у цей період перебудови нашого театру

до п'єс сучасних радянських драматургів і п'єс О. Є. Корнійчука в першу чергу, до драматургії О. М. Горького — основоположника методу соціалістичного реалізму, ми, зрозуміло, звертали-ся до багатющого досвіду МХАТ» (Костюк, 1949, с. 179). Утім, апелювати до досвіду російського театру Л. Дубовик, змушений знову ж на догоду тодішній «партійній лінії», справжню основу його режисерського підходу слід шукати все ж у березільській культурі, яскравим представником якої він, безсумнівно, був.

Л. Дубовик, вихованець Режисерської лабораторії Леся Курбаса, у «Березолі» ставить із 1929 р., а після усунення від керівництва театром його засновника стає одним з найактивніших режисерів у колективі. Власне, вся його режисерська біографія від кінця 1920-х рр. до смерті в 1952 р. пов'язана лише із цим театром і є показовим прикладом того, як засадничі ідеї курбасівської школи зберігаються в практиці Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, зазнавши трансформацій в умовах іншого культурного запиту. Відзначаючи наявність відмінностей між сценічними засобами, які використовує Л. Дубовик у ранній та зрілий період творчості, можна також зауважити, що певна гострота й виразність театральної форми зберігалися в його виставах і після березільського періоду.

Актор та режисер Р. Черкашин у своїх спогадах описує надзвичайно сильні враження від вистави: «Леся Дубовик у прочитанні п'єси спирався на найважливіші відкриття театральної системи Л. Курбаса, що полягали в поєднанні сучасного філософського мислення й високого інтелектуалізму режисури з відкритою емоційністю темпераментної гри акторів, з масштабністю сценічних образів персонажів, скульптурною виразністю постатей, рухів, жести, з музичністю мови, ритмічною поліфонією сценічної дії» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 124). Такий коментар щодо генези режисерської концепції є надзвичайно цінним.

Одним із найвиразніших засобів створення загального образу вистави стала сценографія Д. Власюка, вихованця В. Меллера, який працював у «Березолі» ще з 1926 р., оформлюючи вистави в співавторстві з Є. Товбіним та В. Меллером, а з 1934 р. — самостійно. Збереглися

світлина, з яких можна зробити висновок, що в сценографії гармонійно поєднувалися реалістичні побутові предмети з умовними об'єктами. Емоційно насичений художній образ фіксують спогади Р. Черкашина: «Відтворений на сцені будинок Железнових не мав ані стін, ані вікон та дверей. Лише таємничо шелестіли різнокольорові ситцеві завіси, відкриваючи й ховаючи від очей його глухі похмурі закутки. Промені прожекторів вихоплювали з напівтемряви виразні постаті мешканців дому. Це було березільське образне перетворення побуту, вдало застосоване режисером, художником Д. Власюком, продовжене у стилі акторської гри» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 124). Отже, знову знаходимо вказівку на використання засадничих ідей курбасівської школи, тепер вже в сценографії.

Виразною ознакою вистави був сильний акторський ансамбль, який складався з окремих добре розроблених персонажів. А. Горбенко зауважує на повноправній участі акторів у процесі створення сценічних образів, а не нав'язуванні їх режисером: «Збуджуючи фантазію та ініціативу акторів, доповнюючи й розвиваючи запропоновані акторами бачення і розуміння кожного образу, Л. Дубовик домагався того, щоб у виставі не було невиразних характерів» (Горбенко, 1979, с. 93). Результатом такої серйозної вдумливої роботи було надзвичайне сценічне напруження, яке створювало гостру, драматичну тональність вистави. Р. Черкашин красномовно описує цю своєрідну сценічну атмосферу: «Перед глядачами з вражаючою силою розкривався темний, задушливий, жорстокий і цинічний закуток капіталістичного світу, замкнений межами родини Железнових. Тихі голоси. Мовчазні паузи. Шелест завіс. Невидимий рух зовні спокійного дому... Але всі тут ненавидять один одного. Гострі погляди спідлоба. Придушений шепіт. І раптово спалахує сварка! Дикі крики!.. Шалені вигуки. Вогонь взаємної спопеляючої ворожнечі» (Черкашин, 1947, с. 9).

Центральну роль у виставі виконувала Г. Бабіївна, актриса, яка в постановках Леся Курбаса 1920-х рр. привертала увагу в характерних, комедійних образах завдяки особливій пластичній виразності, гострому рисунку ролі. З ролі Васси розкривається трагедійний акторський

темперамент Г. Бабіївни. Як згадує Р. Черкашин: «В інтерпретації актриси Васса була розумною, духовно й інтелектуально розвиненою, гостро мислячою жінкою. Курбас назвав би це виявом світовідчуття сценічного персонажа <...> за сухістю цієї “залізної” оболонки розкривався в мовних інтонаціях, у паузах і в нерівності строкатого ритму дії зовсім інший психологічний підтекст: глибока душевна драма Васси, її спотворене життя» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 125). Підсумовуючи аналіз акторських прийомів, які використовувала Г. Бабіївна, Р. Черкашин вдається до прямого порівняння з методологією Леся Курбаса: «Сценічний образ Васси у передачі Г. Бабіївни був сконструйований актрисою й режисером за принципом перетворення» (там само, с. 125). Другою виконавицею ролі Васси була М. Дикова, про особливості її виконання складно судити, оскільки практично всі свідчення стосуються гри Г. Бабіївни.

Також складно достеменно стверджувати, як довго вистава зберігалася в репертуарі театру — імовірно, лише кілька років, та була знята в передвоєнні роки. Відомо, наприклад, що «Вассу Железнову» грали в рамках літніх гастролей 1937 р., зокрема в Луганську (тоді — Ворошиловград), що свідчить про визнання цієї вистави однією з найуспішніших робіт театру тих років. У травні 1938 р. Г. Бабіївну заарештували як дружину режисера Я. Бортника, який був ув'язнений та розстріляний за безпідставними звинуваченнями. У 1945 р., відбувши покарання в таборі, актриса змогла повернутися до колективу театру, але вже практично не грала центральних ролей, тож Васса залишилася в її творчій біографії одним з найзначніших досягнень.

Роль брата Васси Прохора Железнова, розпущеного веселуна грав І. Мар'яненко. У спогадах сучасників та статтях критиків залишилися відгуки про віртуозну майстерність актора, який зміг переконливо передати характер персонажа та створити виразний зовнішній образ. Г. Гельфандбейн так характеризує підхід І. Мар'яненка до цієї ролі: «він зіграв Прохора — внутрішню спустошену людину, що втратила соціальний ґрунт під ногами. <...> Прохора Железнова легко грати зовнішньо, — у Мар'яненка він рухається зсередини. Під машкарою весельчака,

бонвівана, що захоплюється оперетковими мотивами, криється обиватель, наполоханий революцією 1905 року. Мар'яненко викрив штучність веселості Прохора, це якийсь наркоман, що витанцьовує на самому краю безодні» (Гельфандбейн, 1947, с. 18). Як бачимо, критик не міг уникнути соціального аспекту при аналізі сценічного образу І. Мар'яненка, але й така характеристика надає уявлення щодо інтерпретації актором персонажа.

Р. Черкашин підкреслює щирість, з якою актор підійшов до втілення ролі, повноту почуттів, яку він випромінював на сцені, чим викликав неабияку симпатію глядачів: «Образ цинічного й розпусного Прохора Железнова блискуче зіграв І. Мар'яненко. Аморальність його героя була настільки щирою, а психологія й поведінка невігласа, що живе на втіху собі й не заважає так само жити іншим, такою безпосередньою, що це надавало негативному персонажу своєрідної привабливості» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 125). Таким чином, у трактуванні характеру Прохора акторові та режисерові вдалося відійти від прямої й однозначної оцінки персонажа та створити цілісний, багатогранний сценічний образ. У дубль з І. Мар'яненком роль Прохора виконував Ф. Радчук, березілець, відомий характерними ролями, але свідчень щодо втілення ним цієї ролі знайти не вдалося.

Доволі складним акторським завданням є робота над образом Павла, молодшого сина Васси, який, окрім того, що зовнішньо спотворений хворобою, був ще й міцно заплутаний у павутиння неприємних родинних таємниць Железнових. Разом із психологічною складністю характеру образ Павла містив неабиякий потенціал для гостровиразного зовнішнього рисунка ролі. Павла грав А. Бучма, майстерність якого була високо оцінена критиками та колегами. Як стверджує А. Горбенко: «Каліцтво його сприймалось не тільки як фізичний недолік, але й як внутрішня суть образу. Цікаво відзначити, що Бучма майже відмовився від зовнішніх ознак каліцтва Павла. У нього не було ніякого бутафорського горба. Бучма знайшов особливу манеру триматись, рухатись. Руки його здавалися надзвичайно довгими, нервовими. Павло — Бучма голову тримав набік. От і все, та ще біле,

мов крейда, обличчя, завжди насторожений погляд неприємних злих очей доповнювали загальне враження» (Горбенко, 1979, с. 94).

Більш людяним постає Павло А. Бучми в спогадах Р. Черкашина: «Трагічність життєвої долі та складну психологічну суперечливість натури каліки, молодшого сина Васси Павла з великою силою й глибиною розкрив А. Бучма. Горбань Павло був у його зображенні злостивим і огидним, потворним, немов шакал (теж приклад акторського перетворення). Однак і він викликав мимовільне співчуття до своєї самоти серед людей, байдужих до чужого горя» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 125). Можна знайти й думку, що поведінка Павла трактувалася актором як захист вразливої натури в умовах жорстокого родинного оточення: «В основі роботи над образом Павла актор поклав показ контрасту між зовнішньою потворністю цього персонажа і його внутрішнім світом, якого ніхто з навколишніх не бачить і не розуміє» (Рильський, 1959–1967, с. 354). Тобто погляди на те, як розумів А. Бучма свого героя, трохи різняться, що підтверджує відсутність у виставі однозначних інтерпретацій багатогранних непростих особистостей персонажів.

Роль старшого сина Васси Семена виконували актори Є. Бондаренко та І. Костюченко, обидва також курбасівські вихованці, хоча й «молодшого покоління» порівняно з більшістю виконавців «Васси Железної». Судячи з відгуків можемо зрозуміти, що Семен у виставі в інтерпретації обох виконавців поставав грубим, недолугим та жадібним, але ймовірно подача Є. Бондаренка відзначалася більшою ефектністю завдяки використанню комедійних інтонацій та характерного гриму (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 125).

Загалом «Васса Железнова» відзначалася винятково сильним акторським ансамблем, причому важливо, що вистава об'єднала зовсім молодих виконавців із талановитими й досвідченими учнями Леся Курбаса. «Васса Железнова» унаочнила колосальні й драматичні зміни, які відбувалися в мистецтві в 1930-х рр., а разом із тим і бажання Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка подолати конфлікт між сценічною практикою та ідеологічними вимогами не сліпо підкоряючись, але адаптуючись до них.

Постановка «Грози» О. Островського в 1938 р. стала першим втіленням цього твору українською мовою. Тодішній художній керівник театру та режисер вистави М. Крушельницький обрав цей твір, зважаючи на ідеологічні вимоги доби, а також значну популярність п'єси на російській сцені. Вочевидь, увагу привертала романтично-драматичний потенціал «Грози». Театр у цих роках тяжів до героїко-романтичного напрямку в межах загального реалізму, що дозволяло зберігати бодай якусь своєрідність в умовах тотальної уніфікації.

Під час аналізу вистави тогочасні критики та сучасні дослідники чи не найбільше уваги приділяють виконавиці головної ролі В. Чистяковій. Призначення акторки на роль Катерини було неочікуваним, зважаючи на те, що виконавиця не мала досвіду втілення трагедійних образів. У виставах 1920-х — початку 1930-х рр. В. Чистякова вирізнялася блискучим комедійним даром, здатністю до гострої ексцентрики, акторської імпровізації. У виставах середини 1930-х рр. розкривається лірико-драматичний потенціал акторки, і зрештою з'являються ролі трагедійного плану. Це свідчить про універсальність, віртуозну акторську техніку, високий професіоналізм вихованки Леся Курбаса. У процесі аналізу найзначніших робіт В. Чистякової цього періоду Ю. Щукіна зауважує, що ці «ролі відзначали риси особливої породи інтелігента, синтетичної актриси» (Щукіна, 2018, с. 121).

Працюючи над образом Катерини, В. Чистяковій вдалося створити осмислений інтонаційний рисунок ролі та використати пластичні прийоми, які ставали виразною метафорою: «Вже з самого початку роботи необхідно було знайти образні “знаки”, котрі могли замінити побутову реальність життя ролі. Це не тільки пробуджувало фантазію (наприклад, так були знайдені “руки-крила” до образу Катерини і відчуття її польоту)» (Гордєєв, 1997, с. 36). Надзвичайно цікаву, але не зовсім підкріплену теорію щодо походження метафоричного візуального рішення образу Катерини знаходимо в О. Красильникової: «Характерну деталь для створення візуально-змістового образу Катерини — білу хустку на плечах, схожу на складені лебедині крила — виконавиці цієї ролі В. Чистяковій підказав сам

Л. Курбас, листуючись зі своєю дружиною із заслання, з далеких Соловків» (Красильникова, 1999, с. 108–109).

Катерину «в дубль» з В. Чистяковою грала С. Федорцева, роль Дикого виконував Є. Бондаренко, Тихона — Д. Антонович та М. Кононенко, Бориса — Л. Сердюк та В. Стеценко, Варвари — Є. Петрова та Ю. Фоміна, Кудряша — О. Хвиля та І. Костюченко. Над образом Кабанихи працювала Г. Бабіївна, однак через арешт артистки роль нашвидкоруч віддали М. Дикій. Уже в поновлену в 1946 р. виставу Г. Бабіївна повернулася, про що згадує її донька: «Потроху мама стала набирати сили, вставила зуби (в таборі від виснаження майже всі повипадали), стала входити в репертуар, поновлюючи старі ролі (Кабаниха в “Грозі”)» (Бабіївна, 2008, с. 50).

Р. Черкашин зауважує, що в сценографії вистави слід відзначити образну метафоричність перетворення за загальним реалістичним стилем зображення природи та інтер'єрів: «Художник Д. Власюк запропонував образ-метафору — старезний дуб, напіврозколотий ударом блискавки. У другій дії височів у парадній кімнаті оселі Кабанових коштовний іконостас із вогником червоної лампадки» (Черкашин & Фоміна, 2008, с. 146).

У 1946 р. в театрі відновлювали виставу «Гроза» режисери Л. Дубовик і Р. Черкашин. Акт прийняття вистави фіксує такі її особливості: «Режисери не акцентують теми “темного царства”, а розкривають тему і образ чистої, світлої і благородної душі Катерини. Тому вистава від цього набуває високого художнього і романтичного звучання» (ДМТМКМ, 1946). Це свідчить, що і в поновленій післявоєнній виставі основний акцент також робився на образі Катерини.

Окрім зазначених вистав, у театрі в цей період з'являються «Пушкінська вистава», 1937, реж. Р. Черкашин; «Ліс» О. Островського, 1940, реж. Б. Норд. Таким чином, присутність російських творів у репертуарі поступово зростає, що свідчить про вкорінення тенденції.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що форсоване впровадження російської драматургії було складовою системної політики «русифікації» та ідеологічної уніфікації української сцени. Для колишнього «Березоля» це стало

формою примусової «стабілізації» курсу та демонстрації лояльності після розгрому школи Леся Курбаса.

Виявлено, що вистави «Васса Железнова» та «Гроза» мали подвійну природу. Зовні вони відповідали вимогам «соцреалізму», проте внутрішньо зберігали засадничі ідеї березільської культури. Це дозволяло колективу дистанціюватися від нав'язаного реалізму на користь філософського мислення.

Доведено, що режисери та актори використовували такі методи, як образне перетворення, скульптурна виразність, інтелектуалізм гри, що свідчить про збереження основ березільської культури в добу суворого ідеологічного тиску.

Перспективи подальших досліджень можуть охоплювати детальніший аналіз проблем творчої спадкоємності, сценографічного контексту, постколоніального переосмислення українського театру радянської доби.

Список посилань

- Бабіївна, Д. (2008) Кілька слів на добру пам'ять Мар'яна Крушельницького. *Просценіум*, 1–2 (20/21), 49–59.
- Гельфандбейн, Г. (1947). *Д. І. Антонович: Народний артист УРСР*. Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка.
- Гельфандбейн, Г. (1947). *І. О. Мар'яненко: Народний артист СРСР*. Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка.
- Горбенко, А. Г. (1979). *Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка*. Мистецтво.
- Гордєєв, С. І. (1997). Творчість В. Чистякової у контексті режисерсько-педагогічних пошуків Л. Курбаса та М. Крушельницького. У В. М. Айзенштат, С. І. Гордєєв (Ред.), *Леся Курбас, Мар'ян Крушельницький «Березиль»* (сс. 28–39). ХДІК.
- ДМТМКМ. (1946, Травень 26). *Акт прийняття вистави «Гроза» О. Островського в Харківському театрі ім. Т. Шевченка 26.05.1946* (од. зб. 10772) [архівний документ]. Архів Харківського театру ім. Т. Шевченка, Харків, Україна.
- Костюк, Ю. (Упор.) (1949). *МХАТ і українська театральна культура*. Видавництво Академії наук УРСР.
- Красильникова, О. (1999). *Історія українського театру ХХ сторіччя* [монографія]. Либідь.
- Рильський, М. Т. (Відп. ред.) (1959–1967). *Український драматичний театр: нариси історії* (1–2 Т., Т. 2: Радянський період). Видавництво АН УРСР.
- Русанов, В. Н. (1985). *Мар'ян Крушельницький: Біографічна повість*. Молодь.
- Станішевський, Ю. (2009). Сценічні втілення класичної спадщини. В Г. Скрипник (Гол. ред.), *Історія українського театру* [монографія] (1–3 Т., Т. 2 (1900–1945), сс. 642–686). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.
- Черкашин, Р. О. & Фоміна, Ю. Г. (2008). *Ми — березильці: театральні спогади-роздуми*. (В. Собіянський, Упор.). Акта.
- Черкашин, Р. О. (1947). *Л. Ф. Дубовик: Заслужений артист УРСР*. Харківський український державний драматичний театр УРСР ім. Шевченка.
- Щукіна, Ю. П. (2018). «Дійсний творець як ретранслятор вищих енергій залишається серед пересічних людей самотнім...» (Особливості втілення образу Лучицької Валентиною Чистяковою у відображенні критики ХХ–ХХІ ст.). *Аспекти історичного музикознавства*, (12), 116–128.

References

- Babiivna, D. (2008) A few words in memory of Marian Krushelnytsky. *Protsenium*, 1–2 (20/21), 49–59. [In Ukrainian].
- Helfandbein, H. (1947). *D. I. Antonovich: People's Artist of the Ukrainian SSR*. T. H. Shevchenko Kharkiv Ukrainian State Drama Theatre of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Helfandbein, H. (1947). *I. O. Maryanenko: People's Artist of the USSR*. T. H. Shevchenko Kharkiv Ukrainian State Drama Theatre of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Horbenko, A. H. (1979). *T. H. Shevchenko Kharkiv State Lenin Order Academic Ukrainian State Drama Theatre of the Ukrainian SSR*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Hordieiev, S. I (1997). The work of V. Chistyakova in the context of the directorial and pedagogical explorations of L. Kurbas and M. Krushelnytsky. In V. M. Aizenshtat, S. I. Hordieiev (Eds.), *Les Kurbas, Marian Krushelnytskyi "Berezil"* (pp. 28–39). Kharkiv State Institute of Culture. [In Ukrainian].

- DMTMKM. (1946, May 26). *Act of acceptance of A. Ostrovsky's play "The Storm" at the T. H. Shevchenko Kharkiv Theatre on May 26, 1946* (item no. 10772) [archival document]. Archive of the T. H. Shevchenko Kharkiv Theatre, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kostiuk, Yu. (Comp.) (1949). *The Moscow Art Theatre and Ukrainian Theatre Culture*. Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Krasylnykova, O. (1999). *History of Ukrainian Theatre in the XX Century* [monograph]. Lybid. [In Ukrainian].
- Rylskiy, M. T. (Ed.). (1959–1967). *Ukrainian Drama Theater: Essays on History* (Volumes 1–2, Volume 2: The Soviet Period). Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Rusanov, V. N. (1985). *Marian Krushelnytsky: A biographical novel*. Molod. [In Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2009). Stage Embodiments of Classical Heritage. In G. Skrypnyk (Ed.), *History of Ukrainian Theatre* [monograph] (1–3 Vols., Vol. 2 (1900–1945), pp. 642–686). M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. [In Ukrainian].
- Cherkashyn, R. O. & Fomina, Yu. H. (2008). *We Are Berezilians: Theatrical Memories and Reflections* (V. Sobiianskyi, Ed.). Akta. [In Ukrainian].
- Cherkashyn, R. O. (1947). *L. F. Dubovyk: Honored Artist of the Ukrainian SSR*. T. H. Shevchenko Kharkiv Ukrainian State Drama Theatre of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Shchukina, Yu. P. (2018). "A true creator as a transmitter of higher energies remains lonely among ordinary people..." (Features of the embodiment of the image of Luchitska by Valentina Chistyakova in the reflection of XX–XXI century criticism). *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, (12), 116–128. [In Ukrainian].

Отримано: 27.11.2025
Прийнято до друку: 07.01.2026

О. Ю. Дорофєєва

аспірантка, кафедра театрознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна; старша викладачка, кафедра театрознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

O. Dorofieieva

postgraduate student, Department of Theatre Studies, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine; senior lecturer, Department of Theatre Studies, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

ЗАКОРДОННІ ІНІЦІАТИВИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ЧЕСЬКИЙ ТА ПОЛЬСЬКИЙ ДОСВІД У ПЕРІОД ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ (2022–2025 РР.)

Т. І. Совгира

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
Україна

STIsovgyra@gmail.com

T. Sovhyra

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-7023-5361>

Т. І. Совгира. Закордонні ініціативи репрезентації українського театру: чеський та польський досвід у період повномасштабного вторгнення (2022–2025 рр.)

Статтю присвячено аналізу сучасного досвіду організації театральних ініціатив за межами України в період загострення повномасштабного вторгнення. Здійснено аналітичний огляд ініціатив репрезентації театральної культури України в польському та чеському театральних дискурсах. На основі ілюстративних матеріалів, брошур, періодики, інтерв'ю та матеріалів конференцій розкрито динаміку розгортання основних тематичних напрямів театральних практик і проголошення ідейних наративів в українських виставах, реалізованих у період повномасштабної війни. Окреслено географію поширення вистав з українською тематикою за межами України як прояв феномену культурного синтезу. Аналіз наукових публікацій та інформації офіційних державних джерел засвідчує широку міжнародну підтримку ініціатив українських колективів у реалізації культурно-мистецьких проектів, зумовлених питаннями збереження української культури.

Ключові слова: міжнародні ініціативи, Республіка Польща, Республіка Чехія, український театр, війна.

T. Sovhyra. Foreign initiatives to represent Ukrainian theatre: Czech and Polish experience during the full-scale invasion (2022–2025)

The purpose of the article is devoted to the analysis of contemporary experience in organizing theatrical initiatives outside Ukraine during the period of escalating military conflict. An analytical review of initiatives to represent Ukrainian theatrical culture in Polish and Czech theatrical discourse has been conducted. Based on illustrative materials, brochures, periodicals, interviews, and conference materials, the dynamics of the development of the main thematic directions of theatrical practices and the proclamation of ideological narratives in Ukrainian performances implemented during the period of full-scale war are revealed.

The methodology of the theoretical analysis in this article is based on comprehensive, interdisciplinary scientific approaches. The issue of cultural heritage preservation is examined through the prism of scientific discourse on international cooperation in the field of theatre arts. The research is based on general scientific approaches — empirical, descriptive, structural-functional. Important in the context of this study is S. Ulyash's theory of the "Ukrainian-Polish cultural borderland".

The results. Based on the results of a review of Ukrainian theatre initiatives in Poland and the Czech Republic, important ideological narratives have been identified in contemporary Ukrainian theatre dramaturgy organized with the participation of displaced artists. The theme of war can be traced in almost all theatrical productions, even in stagings of K. Čapek's 1937 play. Given the nature of the organization, these performances can be called rapid response cultural initiatives, born out of the urgent need of Ukrainians to create a cultural discourse outside Ukraine. At the same time, the ideological definitions of Polish and Czech drama also often echo Ukrainian narratives (the Czech play "White Plague", the Polish play "Life in Case of War", etc.), which indicates the ideological kinship of the cultures of these countries. An overview of contemporary experiences in representing Ukrainian theatre abroad allows us to identify forms of implementation of relevant cultural initiatives. First, there are amateur attempts to create theatrical productions. Secondly, a significant part of the initiatives involves the participation of Ukrainian theatre figures in the work of Polish and Czech cultural institutions (the Ukrainian Stage in Wrocław, Invaze / Invasion / Вторгнення in Prague, the play Bila poshest in Ostrava, the work of director S. Oleshko at the Polish Theatre). Thirdly, international projects are organized in the context of Ukrainian cultural diplomacy operating in the territories of the republics under consideration (Polish projects "We Support Ukraine" and "Transmission.UA: Drama on the Move", Czech Ukrainian Theatre Months and Film Weeks).

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

The scientific novelty of the research lies in defining the geography of the spread of performances with Ukrainian themes outside Ukraine as a manifestation of the phenomenon of cultural synthesis. An analysis of scientific publications and information from official state sources confirms the strong international support for initiatives by Ukrainian groups in the implementation of cultural and artistic projects aimed at preserving Ukrainian culture.

The practical significance of the article lies in the fact that, for the first time, the main challenges associated with the military situation have been identified and the prospects for further integration of interethnic relations in the context of the European educational space have been determined.

Keywords: *international initiatives, the Republic of Poland, the Czech Republic, Ukrainian theatre, war.*

Актуальність теми дослідження. Російське вторгнення в Україну (тривалі воєнні дії, постійні обстріли, багатогодинні повітряні тривоги, вимкнення світла тощо) завдало безпрецедентної шкоди українському театру. Водночас вітчизняні театральні установи регулярно дають вистави, не зважаючи на складні умови роботи. За роки повномасштабної агресії українці-мігранти заснували чимало творчих об'єднань, інституцій, спрямованих на популяризацію української пісенної, театральної, екранної культури. Однак процес репрезентації українського театру за кордоном виявився вкрай довготривалим та суперечливим, адже з початку повномасштабного вторгнення українські митці, котрі виїхали, опинилися в подвійно травматичній ситуації. З одного боку, вони стали свідками фізичних і психологічних страждань в Україні, з іншого, їм доводиться існувати в чужому культурному та мовному середовищі.

З початком повномасштабної війни польська та чеська театральна публіка прийняла ініціативи українців організувати театральні практики. Це підтверджено значним попитом на українські вистави в перші місяці повномасштабної війни. Зокрема, театр «Сляський» (Польща) в Катовіце збирав тексти п'єс і публікував їх у щомісячному журналі «Театр» (Іlnytska, 2025). Водночас у Чехії впроваджені «місяці України» в знак підтримки нашої країни (Агаркова, 2025). І це не поодинокі культурні ініціативи українців, спрямовані на популяризацію культури та репрезентацію

ідейних наративів, також діють українські радіостанції, українські школи та культурні центри. Таким чином, історично сформована національна меншина українців за кордоном намагається зберегти власну ідентичність.

Постановка проблеми. Значний відсоток виявлених ініціатив звертає дослідницьку увагу на чеський та польський досвід організації культурних об'єднань і подій, що мають на меті популяризацію українського театру. Адже театральний простір як особливий вид публічного художнього самовираження став надзвичайно важливим репрезентативним засобом культурної пам'яті. Відтак, за період повномасштабного вторгнення проблема національної ідентичності чи не найбільше резонувала в театральних дискусіях. Вітчизняний театр — це сцена боротьби за ідентичність і пошуку власного голосу в умовах війни та невизначеності. «Театр — це зброя. Дуже ефективна зброя. Тому за нього треба боротися», — свого часу зазначив А. Боала (Taylor, 2009). Саме тому важливо дослідити культурні ініціативи організації театального життя в країнах, де українців, які виїхали з України у зв'язку з військовими обставинами, наразі проживає найбільше, а також розглянути тенденції асиміляції з акцентом на знакову підтримку театральних інституцій та благодійних організацій Чеської та Польської Республік.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема збереження культурної спадщини в умовах військових конфліктів надзвичайно актуальна в сучасному науковому дискурсі. У вітчизняних та зарубіжних наукових доробках акцентується на формуванні нових політичних стратегій (Boyko et al., 2025; Shaheen, 2023), історико-цивілізаційних (Ruiz & Nilsson, 2022; Dias, 2022) та релігійних (Совгира та ін., 2025) трансформаціях, а також на питаннях соціально-економічної сфери, що демонструє непереможне прагнення українського народу долучатися до прогресу цивілізованого світу. Ці виявлені міждисциплінарні зв'язки дозволяють ґрунтовніше дослідити механізми збереження культурної спадщини та реалізації нових ініціатив для популяризації української культури.

Зокрема, увага до питань українсько-польського культурного діалогу надзвичайно актуалізувалася в сучасній гуманітарній царині з

моменту початку повномасштабної війни росії проти України. Оскільки Республіка Польща стала ключовим центром підтримки освітньої й культурної спільноти українського суспільства, взаємовідносини з Україною набули особливої ваги. Про це свідчать численні дослідження українських, польських та інших зарубіжних істориків (Гайшенець, 2020; Тарасенко, 2024; Шостачук, 2025), у яких порушуються питання заповичень і трансформацій сценічних практик у діяльності національного театру, рецепції національного театрального процесу в критичному дискурсі іншомовної преси.

Натомість чеський досвід репрезентації вітчизняного театру представлений у значній кількості публіцистичних розвідок (Шевченко, 2024; Агаркова, 2025; Морозова, 2025), новинних брошур та афіш, що засвідчує значний інтерес до української культури в Чеській Республіці та можливість її реалізації. Однак, попри багаточисельність цих публікацій, наразі бракує комплексного дослідження, у якому були б проаналізовані механізми реалізації відповідних ініціатив. Тому **актуальність** цього дослідження полягає в необхідності вивчення досвіду театральної справи в контексті міжнаціонального діалогу.

Методологія дослідження базується на комплексних, міждисциплінарних наукових підходах. Проблема збереження культурної спадщини розглядається крізь призму аналізу наукового дискурсу про міжнародну співпрацю у сфері театрального мистецтва. Дослідження базується на загальнонаукових методах — емпіричному, описовому, структурно-функціональному. Важливою в контексті цієї розвідки є теорія «українсько-польське пограниччя культур» С. Ульяш (Uliasz, 2001). Оскільки джерельною базою є вищезазначені театральні тексти та інтерв'ю учасників театральних ініціатив, фотосвітлина, рекламні брошури й відеофіксації українських вистав, на основі яких виявляються певні закономірності в тенденціях розгортання актуальних театральних практик на теренах сучасної Польщі та Чехії, у ході дослідження чітко простежується аналітичний метод. Також у роботі здійснено спробу порівняльно-типологічного аналізу театральних практик у Польській

та Чеській Республіках шляхом контентаналізу, спрямованого на виявлення певної типології та порівняння ідейних наративів.

Мета статті — дослідити міжнародні культурні ініціативи реалізації театральних видовищ на теренах Польської та Чеської Республік, окреслити проблемні питання в умовах повномасштабного вторгнення в Україну. Для реалізації поставлені завдання аналізу сучасного контексту міжнародної співпраці в реалізації театральних практик, дослідження форми підтримки українських акторських труп та організацій, окреслення знакових спільних проєктів та ініціатив, спрямованих на збереження української культури, розвиток міжкультурного діалогу й соціальної інтеграцію вимушених переселенців.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 2022 р. державні установи та волонтерські організації Польської та Чеської Республік активно допомагали біженцям з України. Національний інститут музики та танцю (NIMiT) із червня 2022 р. реалізував програму «Ми підтримуємо Україну» (Wspiera MY UKRAINE), яка надала підтримку українським митцям через резиденції, творчі стипендії та творчі проєкти. У межах Програми 127 українських культурних діячів, що прибули до Польщі після 24 лютого 2022 р., отримали можливість працювати в польських культурних інституціях (Шостачук, 2025, с. 18). Восени 2023 р. у Вроцлаві за підтримки Інституту Гротовського розпочала свою діяльність «Українська сцена» як частина цієї інституції. На підмостках театру сучасні українські митці можуть представляти свою творчість рідною мовою в супроводі польських субтитрів (Skwarek, 2024). Куратором «Української сцени» став незалежний театр «GAS», заснований трьома молодими українськими акторками: С. Оніщенко, Д. Богдан та В. Марценюк, які були змушені виїхати до Польщі у зв'язку з повномасштабною російською агресією проти України. Відтак можна без перебільшення стверджувати, що сучасна «Українська сцена» у Вроцлаві має жіноче обличчя. «Через театр ми показуємо, за що борються наші військові. Також говоримо про те, що це не війна проти України, це війна проти усього цивілізованого світу», — зазначає акторка театру «GAS» С. Оніщенко (Skwarek, 2024).

Відома українська театральна режисерка, керівниця незалежної театральної групи «Театр Арабески» з Харкова С. Олешко організувала читання текстів двох найвидатніших сучасних українських письменників О. Забужко та С. Жадана, а також сучасну українську драму «Ніч закриє ранок» О. Савченко. Вона також перенесла виставу Театру Арабески «Декалог, або місцева світова війна» на сцену Театру Польського. Польські актори виконали виставу, яка була спочатку українською, а потім її переклали й поставили польською мовою. Інша вистава — «Реконструкція» — робота українського театрального колективу «Тіньова» «про світ після ядерної війни, яким заволоділа темрява» (Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2022). Це вистава без слів у техніці театру тіней про зруйновані й відбудовані будівлі Харкова, Маріуполя та Херсону. За сюжетом вистави, головною цінністю у світі є світло, яке потрібно людям для того, щоб жити. Його використовують як валюту, зброю та ліки. 27 травня 2022 р. у виставі «Життя на випадок війни» Л. Лягушонкової (реж. Уля Кіаяк, спільний проект Торунського та Бидгоського театрів) зіграли акторки з різних українських міст, котрі знайшли прихисток у Куявсько-Поморському воєводстві (Redakcja ua.pl, 2022). «Ми не жертви, ми експерти і одразу вам це покажемо. Театр став тим засобом, завдяки якому учасниці стали не жертвами, а тими, хто вижив». На сцені кожній актрисі надано 10–15 хвилин на розповідь історії, що не стосується її власного досвіду, натомість є запозиченням чужих історій (Bal, 2023).

Чеський досвід реалізації «українського театру» ще більш вражає, адже українські наративи часто перегукуються з ідейними дефініціями чеської драматургії. Показовою є вистава «Біла пошесть» режисера В. Петренка з українського театру «Віримо!» (м. Дніпро), поставлена в Острові за п'єсою чеського класика К. Чапека, яка нині звучить пророче. Виставу грали українською мовою із чеськими титрами. «Те, що було в 37-му році, здавалося фантастикою, його ж, Чапека, називали фантастом, — зараз стало найбільш реалістичною виставою нашого репертуару [...] Але жодного слова ми не дописали, і це дуже важливо. Тобто це така спрацювала машина часу: майже 100 років пройшло, ми переїхали

в цей новий світ, і він, на жаль, такий є, як і був в 37-му році», — зазначає режисер В. Петренко (Шевченко, 2024).

Щороку празькі міські театри організовують місячники Українського театру, у межах яких представляють класичні («Украдене щастя» І. Франка, «Брехня» В. Винниченка, «Лісова пісня» Лесі Українки) та нові твори (сценічна адаптація роману «Доця» Т. Горіх-Зерня, «Перевтілення» І. Уривського) української драматургії, виступи українських та міжнародних театральних колективів, а також читання видатних українських драматичних творів (Агаркова, 2025). Зокрема, у 2025 р. в межах програми «Місяць України» було реалізовано сценічну адаптацію роману «Доця» (Т. Горіх-Зерня). В основу сюжету покладено емоційну історію, що ґрунтується на реальних подіях жінок, які допомагали українським військовим, ризикуючи власним життям. Ідея постановки полягає в презентації важливої ролі жінки в питанні збереження життя в умовах війни. Головна героїня — творча жінка, яка створювала унікальні вітражі та світильники в мирні часи, натомість війна кардинально змінила її життя. Вона стала частиною руху опору, допомагаючи армії та людям у скрутних обставинах (Агаркова, 2025). На особливу увагу заслуговують ініціативи демонстрації українських кінофільмів у супроводі дискусій про соціальну ситуацію в Україні. Зокрема, з 28 серпня по 5 вересня 2022 р. в Кракові пройшов IX Міжнародний фестиваль українського театру «Схід — Захід» (2022), організаторами якого стали Фонд масових видовищ і Молодіжний центр ім. Генрика Йордана в Кракові. Участь взяли 15 театрів з України. 13 травня 2022 р. у Празі відбувся проєкт «Invaze / Invasion / Вторгнення», у межах якого відбулась читка українських п'єс, написаних після 24 лютого (Maslova & Baborovská, 2022). Національна галерея Праги та інші музеї пропонують безкоштовний доступ до інтеграційних артпроєктів. Тому театральні установи Республіки Чехія активно залучають українських режисерів й акторів до організації нових ініціатив, утворюючи в такий спосіб міжкультурний взаємообмін (Морозова, 2025).

Театр як мистецтво прямої дії має свої особливості впливу. Адже театр апелює не до натовпу, а до кожної людини, поєднуючи при цьому

інтелектуальне середовище та масового глядача. Просування українського театру за кордоном під час війни було великим логістичним і фінансовим викликом. Оскільки держава мала інші пріоритети, зокрема фінансування армії, — тож, всі кошти з державного бюджету були заблоковані для статутної діяльності Українського інституту. Усі заходи могли здійснюватися лише за рахунок залучення коштів від зовнішніх партнерів. Зрештою, українська культурна дипломатія вже кілька років поспіль розглядає Польщу та Чехію як своїх стратегічних партнерів. У 2020 р. Український інститут започаткував програму “Transmission.UA: Drama on the Move”, що має на меті підтримку вітчизняних театральних постановок, які відбуваються в європейських країнах. Станом на січень 2024 р. відбулося кілька перформативних читань текстів з антології “Transmission. UA” у Кракові, Варшаві та Лодзі.

Висновки. За результатами огляду ініціатив організації українського театру в Польській та Чеській Республіках, виявлено важливі ідейні наративи в сучасній драматургії українського театру, організованого за участі митців-переселенців. Тема війни простежується майже у всіх театральних постановках, навіть в інсценізаціях п'єси К. Чапека 1937 р. Зважаючи на особливості організації, означені перформативні видовища можна назвати культурними ініціативами швидкого реагування, що народилися з нагальної потреби українців створити культурний дискурс за межами України. Натомість ідейні дефініції польської та чеської драматургії також часто перегукуються з українськими на-

ративами (чеська вистава «Біла пошесть», польська вистава «Життя на випадок війни» тощо), що вказує на ідейну спорідненість культур означених країн.

Огляд сучасного досвіду репрезентації українського театру за кордоном дозволяє виокремити форми реалізації відповідних культурних ініціатив:

- простежуються аматорські спроби створення театральних постановок;
- значна частина ініціатив відбувається шляхом залучення українських театральних діячів до роботи польських та чеських культурних інституцій («Українська сцена» у Вроцлаві, «Invaze / Invasion / Вторгнення» в Празі, вистава «Біла пошесть» в Острові, діяльність режисерки С. Олешко в Театрі Польському);
- міжнародні проекти організовуються в контексті української культурної дипломатії, що діє на території розглянутих республік (польські проекти «Ми підтримуємо Україну» та «Transmission.UA: Drama on the Move», чеські місячники Українського театру та кінотижні).

Перспективи подальших досліджень — аналіз ініціатив репрезентації українського театру за кордоном із залученням досвіду інших європейських країн, що дозволить у подальшому здійснити ширший порівняльно-типологічний аналіз моделей культурної співпраці. Доцільним є також вивчення ефективності означених ініціатив з огляду на їхній вплив на формування позитивного іміджу України в європейському культурному просторі.

Список посилань

- Агаркова, Н. (2025, Лютий 06). “Місяць України” в пражких театрах: Калігула, шпигунки та волонтерки, драматична реальність, містичні подорожі, відверті сцени 18+. Які вистави варто відвідати? *ProUkraine*. <https://proukraine.blesk.cz/misiats-ukrainy-v-prazkykh-teatrakh-kalihula-shpyhunky-ta-volonterky-dramatychna-realnist-mistychni-podorozhi-vidverti-stseny-18-yaki-vystavy-var-to-vidvidaty/>
- Гайшенець, А. (2020, Листопад 17). «Близькі незнайомі»: як театр допомагає будувати відносини України та Польщі. *LB.UA*. https://lb.ua/culture/2020/11/17/470376_blizki_neznayomi_yak_teatr.html
- Морозова, Ю. (2025, Вересень 25). Чесько-українські програми культурної інтеграції: Повний огляд. *TrasferGO*. <https://www.transfergo.ua/kulturna-integratsiya-chesko-ukrayinski-prohramy>
- Совгира, Т., Малоока, Л., & Кабанець, О. (2025). Проблема збереження національної ідентичності українців на тимчасово окупованих територіях. *Питання культурології*, (46), 107–125. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.46.2025.348529>
- Тарасенко, В. (2024). Українсько-польська гуманітарна співпраця: сучасний стан та перспективи. *Вісник: Міжнародні відносини*, 57(1), 80–86. <https://doi.org/10.17721/1728-2292.2023/1-57/80-86>

- Шевченко, О. (2025, Листопад 09). Український театр у Польщі — як українські митці творять у еміграції. *Новини України*. *D.ua*. <https://news.d.ua/culture/ukrayinskii-teatr-y-polshi-iak-ukrayinski-mitci-tvoriat-y-emigraciyi-novini-ukrayini/>
- Шевченко, С. (2024, Травень 04). Театр з України представив у ЄС п'єсу 1937 року про агресію. Глядачів лякає схожість із нинішньою Росією. *Радіо Свобода*. <https://www.radiosvoboda.org/a/dnipro-teatr-viryimo-praharussia/32932613.html>
- Шостачук, Т. (2025). Україна та Республіка Польща: освітньо-культурні зв'язки в часи війни. *International Science Journal of Education & Linguistics*, 4(6), 10–22. <https://doi.org/10.46299/j.isjel.20250406.02>
- Bal, E. (2023). Cracking the field of Linguistic Recognition. *Pamiętnik Teatralny*, 72(4), 81–97. <https://doi.org/10.36744/pt.1585>
- Boroch, R., & Korzeniowska-Bihun, A. (2024). Ukrainian theatre in exile: A Case study, Poland. *Qeios*. <https://doi.org/10.32388/M7ADD1>
- Boyko, L., Polischuk, L., & Pashkevych, M. (2025). International Cooperation Programme for the Preservation of Ukrainian Cultural Heritage in the Context of Armed Conflict. *Art History & Criticism*, 21(1), 102–114. <https://doi.org/10.2478/mik-2025-0008>
- Dias, J. F. (2022). The Culture War in Ukraine: the struggle against global pluralism. *POLIS*, 6(11), 99–103. <https://doi.org/10.34628/1ecr-9k56>
- Пнытська, Л. (2025, Травень 01). 12 x Ukraina. *Teatr Pismo*. <https://teatr-pismo.pl/12-x-ukraina/>
- Instytut im. Jerzego Grotowskiego. (2022). *Rekonstrukcja | Реконструкція*. <https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/rekonstrukcja-%d1%80%d0%b5%d0%ba%d0%be%d0%bd%d1%81%d1%82%d1%80%d1%83%d0%ba%d1%86%d1%96%d1%8f/#>
- Maslova, O., & Baborovská, S. (2022). Invaze / Invasion / Вторгнення. *G HMP*. <https://www.ghmp.cz/en/exhibitions/invaze-invasion-%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%B%D1%8F/>
- Redakcja ua.pl. (2022, Жовтень 09). “Життя на випадок війни”: українські акторки у Польщі покажуть виставу-інструкцію про виживання під обстрілами. *ua.pl*. <https://ua.pl/zhyttia-na-vypadok-viiny-ukrainski-aktorky-u-polshchi-pokazhut-vystavu-instruksiu-pro-vyzyvannia-pid-obstrilamy>
- Ruiz, C. D., & Nilsson, T. (2022). Disinformation and echo chambers: How disinformation circulates on social media through identity-driven controversies. *Journal of Public Policy & Marketing*, 42(1), 18–35. <https://doi.org/10.1177/07439156221103852>
- Shaheen, S. (2023). The Russia-Ukraine war through the lens of strategic culture: Implications for South Asia. *Journal of International Affairs*, 75(2), 247–264. <https://www.jstor.org/stable/27231750>
- Sharing Ukrainian Stories in Prague. (2023, Жовтень 13). *European Cultural Foundation*. https://culturalfoundation.eu/stories/cosound8_sharing-ukrainian-stories-in-prague/?utm_source=chatgpt.com
- Skwarek, R. (2024, Березень 27). «Це дуже цінно, коли навколо театру об'єднуються особи з України і з Польщі»: Українська театральна сцена у Вроцлаві. *Наш вибір*. <https://naszwybir.pl/teatr-gas/>
- Taylor, D. (2009). Augusto Boal 1931–2009. *TDR*, 53(4), 10–11. <https://doi.org/10.1162/dram.2009.53.4.10>
- UAinKrakow. (2022, Серпень 27). *У Кракові відбудеться міжнародний фестиваль українського театру “Схід — Захід”*. UAinKrakow. <https://uainkrakow.pl/u-krakovi-vidbudetsia-mizhnarodnyi-festyval-ukrainskohoteatru-skhid-zakhid/>
- Ukraine Institute. (n.d.). Transmission.UA: drama on the move. *Ukrainian Institute*. <https://ui.org.ua/en/sectors-en/en-projects/transmission-ua-2/>
- Uliasz, S. (2001). *O literaturze kresów i pograniczu kultur*. Wydaw. Uniwersytetu Rzeszowskiego.

References

- Aharkova, N. (2025, February 06). “Month of Ukraine” in Prague theatres: Caligula, spies and volunteers, dramatic reality, mystical journeys, explicit scenes 18+. Which performances are worth seeing? *ProUkrainu*. <https://proukrainu.blek.cz/misiats-ukrainy-v-prazkykh-teatrakh-kalihula-shpyhunky-ta-volonterky-dramatyczna-realnist-mistychni-podorozhi-vidverti-stseny-18-yaki-vystavy-varto-vidvidaty/> [In Ukrainian].
- Haishenets, A. (2020, November 17). “Close strangers”: how theatre helps build relations between Ukraine and Poland. *LB.UA*. https://lb.ua/culture/2020/11/17/470376_blizki_neznayomi_yak_teatr.html [In Ukrainian].
- Morozova, Yu. (2025, September 25). Czech-Ukrainian cultural integration programs: A comprehensive overview. *TransferGO*. <https://www.transfergo.ua/kulturna-integratsiya-chesko-ukrayinski-prohramy> [In Ukrainian].
- Sovhyra, T., Malooka, L., & Kabanets, O. (2025). The problem of preserving the national identity of Ukrainians in temporarily occupied territories. *Pytannia kulturolohii*, (46), 107–125. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.46.2025.348529> [In Ukrainian].
- Tarasenko, V. (2024). Ukrainian-Polish humanitarian cooperation: current status and prospects. *Visnyk: Mizhnarodni vidnosyny*, 57(1), 80–86. <https://doi.org/10.17721/1728-2292.2023/1-57/80-86> [In Ukrainian].

- Shevchenko, O. (2025, November 09). Ukrainian theatre in Poland — how Ukrainian artists create in exile. News from Ukraine. *D.ua*. <https://news.d.ua/culture/ykrayinskii-teatr-y-polshi-iak-ykrayinski-mitci-tvoriat-y-emigraciyi-novini-ykrayini/> [In Ukrainian].
- Shevchenko, S. (2024, May 04). A theatre from Ukraine presented a 1937 play about aggression in the EU. Audiences are frightened by the similarities with present-day Russia. *Radio Svoboda*. <https://www.radiosvoboda.org/a/dni-pro-teatr-viryimo-praha-russia/32932613.html> [In Ukrainian].
- Shostachuk, T. (2025). Ukraine and the Republic of Poland: educational and cultural ties during wartime. *International Science Journal of Education & Linguistics*, 4(6), 10–22. <https://doi.org/10.46299/j.isjel.20250406.02> [In Ukrainian].
- Bal, E. (2023). Cracking the field of Linguistic Recognition. *Pamiętnik Teatralny*, 72(4), 81–97. <https://doi.org/10.36744/pt.1585> [In English].
- Boroch, R., & Korzeniowska-Bihun, A. (2024). Ukrainian theatre in exile: A Case study, Poland. *Qeios*. <https://doi.org/10.32388/M7ADD1> [In English].
- Boyko, L., Polischuk, L., & Pashkevych, M. (2025). International Cooperation Programme for the Preservation of Ukrainian Cultural Heritage in the Context of Armed Conflict. *Art History & Criticism*, 21(1), 102–114. <https://doi.org/10.2478/mik-2025-0008> [In English].
- Dias, J. F. (2022). The Culture War in Ukraine: the struggle against global pluralism. *POLIS*, 6(11), 99–103. <https://doi.org/10.34628/1ecr-9k56> [In English].
- Ilnytska, L. (2025, May 01). 12 x Ukraina. *Teatr Pismo*. <https://teatr-pismo.pl/12-x-ukraina/> [In Polish].
- Institut im. Jerzego Grotowskiego. (2022). *Rekonstrukcja / Реконструкція*. <https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/rekonstrukcja-%d1%80%d0%b5%d0%ba%d0%be%d0%bd%d1%81%d1%82%d1%80%d1%83%d0%ba%d1%86%d1%96%d1%8f/#> [In Polish].
- Maslova, O., & Baborovská, S. (2022). Invaze / Invasion / Вторгнення. *G HMP*. <https://www.ghmp.cz/en/exhibitions/invaze-invasion-%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F/> [In English].
- Redakcja ua.pl. (2022, October 09). “Life in case of war”: Ukrainian actresses in Poland will perform a play-instruction on how to survive under shelling. *ua.pl*. <https://ua.pl/zhyttia-na-vypadok-viiny-ukrainski-aktorky-u-polshchik-pokazhut-vystavu-instruktsiiu-pro-vyzhyvannia-pid-obstrilamy> [In Ukrainian].
- Ruiz, C. D., & Nilsson, T. (2022). Disinformation and echo chambers: How disinformation circulates on social media through identity-driven controversies. *Journal of Public Policy & Marketing*, 42(1), 18–35. <https://doi.org/10.1177/07439156221103852> [In English].
- Shaheen, S. (2023). The Russia-Ukraine war through the lens of strategic culture: Implications for South Asia. *Journal of International Affairs*, 75(2), 247–264. <https://www.jstor.org/stable/27231750> [In English].
- Sharing Ukrainian Stories in Prague. (2023, October 13). *European Cultural Foundation*. https://culturalfoundation.eu/stories/cosround8_sharing-ukrainian-stories-in-prague/?utm_source=chatgpt.com [In English].
- Skwarek, R. (2024, March 27). “It is very valuable when people from Ukraine and Poland come together around the theatre”: Ukrainian theatre scene in Wrocław. *Nash vybir*. <https://naszwybir.pl/teatr-gas/> [In Ukrainian].
- Taylor, D. (2009). Augusto Boal 1931–2009. *TDR*, 53(4), 10–11. <https://doi.org/10.1162/dram.2009.53.4.10> [In English].
- UAinKrakow. (2022, August 27). *The international Ukrainian theatre festival “East — West” will take place in Krakow*. UAinKrakow. <https://uainkrakow.pl/u-krakovi-vidbudetsia-mizhnarodnyi-festyval-ukrainskoho-teatru-skhid-zakhid/> [In Ukrainian].
- Ukraine Institute. (n.d.). Transmission.UA: drama on the move. *Ukrainian Institute*. <https://ui.org.ua/en/sectors-en/en-projects/transmission-ua-2/> [In English].
- Uliasz, S. (2001). *O literaturze kresów i pograniczu kultur*. Wydaw. Uniwersytetu Rzeszowskiego. [In Polish].

Отримано: 09.01.2026

Прийнято до друку: 03.02.2026

T. I. Совгира

доктор культурології, доцент, декан факультету івентменеджменту, фешн і шоу-бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

T. Sovhyra

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Dean of the Faculty of Event Management, Fashion, and Show Business, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

ЕФЕКТ «ТИМЧАСОВОЇ ІМЕРСИВНОСТІ» В КОНТЕКСТІ ПРОЯВІВ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ ТРАНСМЕДІЙНИХ ПРАКТИК СУЧАСНОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ СФЕРИ

З. І. Алфьорова

Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків,
 Україна
 al055@ukr.net

І. Б. Первишева

Національна суспільна телерадіокомпанія України, м. Харків,
 Україна
 iryna.pervysheva@gmail.com

Z. Alforova

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-4698-9785>

I. Pervysheva

National Public Television and Radio Broadcasting Company of
 Ukraine, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0008-6785-0487>

З. І. Алфьорова, І. Б. Первишева. Ефект «тимчасової імерсивності» в контексті проявів темпоральності трансмедійних практик сучасної аудіовізуальної сфери

У статті вперше запропоновано системне осмислення ефекту «тимчасової імерсивності» (ТІ-ефекту), чие виникнення свідчить про онтологічну турбулентність трансмедійних практик сучасної аудіовізуальної сфери. Означено, що ефект «тимчасової імерсивності» в трансмедійних практиках формується як серія подієвих піків, прив'язаних до окремих темпоральних вузлів наративу; ця темпоральність є процесуальною і реляційною; поява ефекту «тимчасової імерсивності» полягає в його принциповій нестабільності. Виявлено, яким чином зазначений ефект впливає на темпоральний досвід суб'єктів сучасної аудіовізуальної сфери. Осмислено взаємозв'язки між темпоральністю та ефектом «тимчасової імерсивності» в контексті сучасних трансмедійних практик.

Ключові слова: сучасна аудіовізуальна сфера, трансмедійні практики, темпоральність, ефект «тимчасової імерсивності».

Z. Alforova, I. Pervysheva. The effect of “temporal immersiveness” in the context of manifestations of temporality of transmedia practices of the modern audiovisual sphere

The purpose of the article is to determine the features of the manifestations of the effect of “temporal immersiveness” in the context of the temporality of transmedia practices in the modern audiovisual sphere.

The methodology. The article uses the so-called “integral methodology”, based on three main methodological blocks, which allow us to approach the analysis of the problem of the effect of “temporal immersiveness” in the context of manifestations of the temporality of transmedia practices.

The study is based on H. Bergson's ideas of temporal experience, on transmedia and postclassical narratology, the ideas of G. Jenkins, M.-L. Ryan and J.-N. Thon and media theory of digital culture and post-cinema, represented by the works of L. Manovich, C. A. Scolari, and F. Casetti.

The results. 1. It has been established that the effect of “temporal immersiveness” in transmedia practices is formed not as a continuous state, but as a series of event peaks tied to individual temporal nodes of the narrative; 2. The temporality of transmedia practices is procedural and relational in nature; 3. The creation of the effect of “temporal immersiveness” lies in its fundamental instability. It has been revealed how this effect affects the temporal experience of subjects of the modern audiovisual sphere; how different forms of subject involvement in the context of transmedia affect the formation of the effect of “temporal immersiveness”.

The scientific novelty of the research. A systematic understanding of the effect of “temporal immersiveness” is proposed, the formation of which testifies to the ontological turbulence of transmedia practices in the modern audiovisual sphere.

The practical significance of the research. The results of the research can be used in the analysis of modern audiovisual projects, the development of scenarios for transmedia history, as well as in educational programs in media arts, cinematography and the humanities.

Keywords: modern audiovisual sphere, transmedia practices, temporality, the effect of “temporal immersiveness”.

Постановка проблеми. Аудіовізуальні практики ХХІ ст. дедалі частіше відходять від лінійної, гомогенної моделі наративного часу, пропонуючи глядачеві досвід залученого «перебування» всередині темпоральної структури

твору. Це зумовлено як розвитком нових технологій (інтерактивні медіа, VR / AR, стрімінгові платформи), так і зміною антропологічних моделей уваги, пам'яті та тривалості, що робить дослідження механізмів «тимчасової імерсивності» (ТІ) важливим завданням сучасного мистецтвознавства та медіатеорії. Отже, проблема виникнення ТІ-ефекту в сучасній аудіовізуальній сфері є актуальною у зв'язку з глибокими трансформаціями способів сприйняття екранного часу в умовах цифрової культури.

Зрештою, актуальність дослідження цієї проблеми зумовлена її значенням для аналізу сучасних медіапрактик у ширшому культурному та соціальному контексті. ТІ-ефект постає не лише естетичною категорією, але й показником змін у культурних моделях переживання часу, що робить його осмислення необхідним для сучасної теорії аудіовізуального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науковому дискурсі поняття ТІ-ефекту не фігурує як раз і назавжди зафіксований термін у вигляді однієї канонічної дефініції. Воно формується поступово, на перетині наратології, медіатеорії та досліджень імерсивного досвіду, починаючи з кінця 1990-х — початку 2000-х рр. Одним із ключових теоретичних джерел, у якому з'являється посилання на це явище, є книга «Гамлет на Голодоку», у якій автор розглядає імерсію як психологічний стан «перебування всередині» вигаданого світу (Murray, 1997). Хоча Дж. Мюррей не використовує поняття «тимчасова імерсивність» буквально, вона наголошує на поглинанні глядача процесуальністю подій, що розгортаються в часі та потребують безперервної уваги. Подальшу концептуалізацію часу як ключового виміру імерсивності здійснює книга М.-Л. Раян зі співавторами «Наратив як віртуальна реальність», у якій вводиться ідея наративного занурення як когнітивного стану, що підтримується *тимчасовою послідовністю*, ритмом і тривалістю досвіду суб'єкта сприйняття (Ryan et al., 2001).

Безпосереднє зближення осмислення явища імерсивності у взаємодії з модусами часу відбувається в працях, присвячених присутності та афективному переживанню «теперішнього моменту». У цьому контексті важливою є книга

«Виробництво Присутності», у якій описуються естетичні стани інтенсивної присутності як миттєві, нестабільні й такі, що не піддаються тривалому утриманню (Gumbrecht, 2004). Саме тут закладається підґрунтя для розуміння ефекту «тимчасової імерсивності» як події в часі, а не як сталого режиму сприйняття. У подальших медіадослідженнях 2010-х рр. (зокрема в контексті VR, інтерактивного кіно та серіальних наративів) поняття «темпоральна імерсія» (“temporal immersion”) починає використовуватися для позначення *короткочасного збігу уваги, афекту й темпоральної структури медіатексту*.

Поняття «тимчасової імерсивності» (ТІ) як окремий термін не завжди фіксується безпосередньо, однак немало дослідників трансмедійності, цифрових наративів і медіатеорії аналізують близькі явища — темпоральну залученість, розширену тривалість наративу, серіальну континуальність й ефекти занурення в часі. Тут доречно згадати новаторські роботи Л. Мановича (Manovich, 2001), який аналізував роль програмного забезпечення у формуванні медіакультури та виявив, що програмне забезпечення зводиться до ключового чинника перетворення сучасних медіа й способу отримання студентського, художнього та професійного досвіду (Manovich, 2013). Пізніше, у 2020 р., науковець сформулював концепцію культурної аналітики як методології для вивчення цифрової культури та аналізу великих масивів культурних даних за допомогою візуалізації, алгоритмів і комп'ютерних методів, яка нині допомагає зрозуміти сучасні трансформації цифрової культури (Manovich, 2020).

Щодо досліджень різних аспектів трансмедійності, то тут слід назвати ідеї Г. Дженкінса, М.-Л. Раян, Я.-Н. Тона та інших. Так, Г. Дженкінс у розвідці «Культура конвергенції» (Jenkins, 2006) розглядає явище розширеної наративної картини всесвіту, що функціонує в множинних медіа-аплатформах. Його концепція «розподіленого наративу» опосередковано стосується «тимчасової імерсивності», адже глядач / користувач перебуває в тривалому процесі занурення, який розгортається в часі та між медіа. М.-Л. Раян зі співавторами досліджує цифрову наратологію, інтерактивні наративи та імерсивність у нових медіа. У цих працях аналізуються темпоральна

організація інтерактивного досвіду та механізми занурення, виникнення яких зумовлюють нелінійна структура й можливість навігації (Ryan et al., 2001). Так, у розвідці «Наратив як віртуальна реальність 2: Переосмислення занурення та інтерактивності в літературі та електронних медіа» (Ryan, 2015) йдеться про занурення та інтерактивність у наративних медіа, де фрагментарно розглядаються ефекти просторової і «тимчасової імерсивності» у цифрових текстах та медіа. Дослідниця також звертається до проблеми взаємозв'язку наративу, простору та часу в медіальних текстах, що є важливим для аналізу ТІ в транслійних структурах (Ryan, 2016).

К. А. Сколарі є автором концепції «трансмедійних світів» (Scolari, 2013). У співавторстві з П. Бертетті та М. Фріменом, К. А. Сколарі розглядає історичні випадки трансмедійності й наративні світи поза межами цифрової епохи (Scolari et al., 2014). Я.-Н. Тон у межах досліджень ігрових стратегій (game studies) аналізує темпоральність у відеоіграх, інтерактивність та перформативність наративу. Його праці допомагають зрозуміти, як інтерактивна структура формує досвід перебування в часовому середовищі медіатексту. Науковець виконує фундаментальний аналіз трансмедійної наратології як методології для опису наративних структур, що переходять між різними медіа (фільм, комікси, відеоігри тощо) (Thon, 2016). Ф. Казетті розглядає трансформації глядацького досвіду в посткінематографічну епоху та уводить поняття «переміщене кіно» в значенні кінематографу майбутнього (Casetti, 2015). У контексті «переміщеного кіно» він аналізує нові режими сприйняття, що репрезентують іншу темпоральну організацію занурення.

Відомі дослідження К. Б. Гарві (Harvey, 2014), Т. Дауда, М. Нідермана та Дж. Штайффа (Dowd et al., 2016), Дж. Х. Мюррей (Murphy, 2017), К. МакЕрлін (McErlean, 2018) та інших звертають увагу на різні аспекти трансмедійності як певного результату трансформації цифрової культури в першій третині ХХІ ст.

Можна констатувати, що хоча сам термін «тимчасова імерсивність» не завжди формалізований у наведених працях, зазначені дослідники розробляють теоретичні підходи до аналізу темпорального занурення, серіальності, інтерактивності та

трансмедійного розгортання наративу — явищ, що становлять концептуальну основу цього ефекту в сучасній аудіовізуальній сфері.

Мета статті — визначити особливості проявів ТІ-ефекту в контексті темпоральності трансмедійних практик у сучасній аудіовізуальній сфері.

Об'єктом дослідження є аудіовізуальні проекти (фільми, серіали, інтерактивні проекти). Предметом — особливості проявів ефекту «тимчасової імерсивності» в контексті темпоральності трансмедійних практик. У статті ставляться завдання: виявити, яким чином зазначений ефект впливає на темпоральний досвід суб'єктів сучасної аудіовізуальної сфери; осмислити взаємозв'язки між темпоральністю та ТІ-ефектом у контексті сучасних трансмедійних практик.

У дослідженні використано т. зв. «інтегральну методологію», що базується на трьох основних методологічних блоках, які дозволяють наблизитись до аналізу проблеми ТІ-ефекту в контексті проявів темпоральності трансмедійних практик. Перший методологічний блок ґрунтується на ідеї темпорального досвіду А. Бергсона, а саме кількох його працях, написаних ще на початку ХХ ст. (Bergson, 1910; Bergson, 1911a; Bergson, 1911b). Так, розвідка науковця, у якій вводиться концепція *durée* — якісно пережитий час як протиставлення його механічно вимірюваному «часу годинника» — формалізує філософію внутрішнього часу свідомості (Bergson, 1910). Дослідник також аналізує взаємозв'язок пам'яті, тіла й свідомості, розвиваючи ідеї тривалості як цілісного потоку переживань, що не може бути зведений до дискретних моментів. Застосування цих ідей дозволяє аналізувати «тимчасову імерсивність» як форму узгодження екранної або медіальної темпоральності з тривалістю, яка переживається, суб'єкта, особливо в умовах довготривалого трансмедійного залучення (серіали, франшизи, ігрові всесвіти).

Другим ключовим методологічним блоком є трансмедійна та посткласична наратологія, представлена працями М.-Л. Раян та Я.-Н. Тона. У цій перспективі аналіз зосереджується на наративних світах, які формують складні часові конфігурації — розширення, повтори, паралельні лінії, ретроспекції. Методологічно важливою

є ідея трансмедійної наратології як інструменту опису того, як різні медіа синхронізують або, навпаки, розшаровують наративний час, створюючи ефект тривалого імерсивного «перебування» у світі історії.

Третій методологічний блок становить медіатеорія цифрової культури та посткінематографу, представлена дослідженнями Л. Мановича, К. А. Сколарі та Ф. Казетті. У межах цього підходу темпоральність розглядається як продукт різних програмних, платформних і культурних логік. Методологічно це дозволяє аналізувати ТІ-ефект як наслідок взаємодії наративу, технології та культурної практики споживання, що є визначальним саме для трансмедійних форм сучасного аудіовізуального мистецтва. Отже, інтегральна методологія, що застосовується, котра поєднує аналіз «часу, який переживається», трансмедійну наратологію та критичну медіатеорію, дозволяє комплексно осмислити ТІ-ефект як ключову характеристику сучасних трансмедійних практик і як індикатор глибших трансформацій культурних моделей темпоральності.

Виклад основного матеріалу дослідження. У попередній статті наголошувалась думка щодо того, що «тимчасова імерсивність виникає внаслідок синхронізації когнітивних та перцептивних процесів глядача з внутрішніми ритмами, тривалостями та темпоральними зрушеннями наративу. Таким чином, час перестає бути лише виміром оповіді та стає активним медіатором чуттєвого та смислового досвіду, формуючи в глядача ілюзію перебування всередині медіатексту» (Алфьорова & Первишева, 2025b, с. 59). Сфокусувавшись на лінійних модусах часу (минуле — теперішнє — майбутнє) в попередньому дослідженні, ми тимчасово не розглянули «додаткові» часові модуси.

Так, *циклічний модус часу* теж впливає на формування ТІ-ефекту в трансмедійних практиках. На нашу думку, ТІ-ефект у циклічній модальності часу формується тоді, коли *нاراتив організований як замкнений або квазізамкнений часовий контур*, у межах якого події не рухаються до остаточного завершення, а постійно повертаються, варіюються й взаємно віддзеркалюються. Циклічність у такому разі функціонує не лише як сюжетний прийом, а як онтологічна модель

часу, що змінює сам спосіб його переживання. Глядач занурюється в темпоральний режим повторного «переживання теперішнього», де досвід часу набуває тривалого, імерсивного характеру. Показовим прикладом є фільм «День бабака» (“Groundhog Day”, 1993), у якому циклічний час організований як щоденне повернення до одного й того самого моменту. Цикл створює ТІ-ефект завдяки поступовому зміщенню уваги із зовнішніх подій на внутрішню трансформацію персонажа. Для глядача кожне повторення стає не просто дублікатом, а новим шаром часу, що накопичує смисли. Унаслідок цього *час сприймається як тривала екзистенційна ситуація*, а не як послідовність подій, які розгортаються вперед. Складніша форма циклічної модальності реалізована в серіалі «Пітьма» (“Dark”, 2017), у якому часові петлі охоплюють кілька поколінь та історичних періодів. Тут цикл не замикається на одному моменті, а розгортається як система взаємопов’язаних повторів, у яких минуле, теперішнє та майбутнє співіснують одночасно. ТІ-ефект виникає завдяки *необхідності утримувати у свідомості всю циклічну структуру*, а не окремі епізоди. Глядач опиняється всередині «тотального часу», який неможливо пережити миттєво — лише в результаті тривалого залучення та багаторазового повернення. У трансмедійних практиках циклічна модальність часу посилюється завдяки *серіалізації та повторному входженню в наративний світ*, як це відбувається в «кінематографічному всесвіті Marvel» (Marvel Cinematic Universe). *Хронологічні кола, ретроспективні вставки та постійні повернення до вже відомих подій* викликають відчуття нескінченного теперішнього, у якому глядач перебуває роками. Циклічність тут стає режимом культурного досвіду, у якому ТІ-ефект формується в результаті *довготривалого співіснування з наративним часом, що постійно самовідтворюється*.

Окрім циклічного, «додатковим» модусом часу в трансмедійних практиках є *реверсний модус*. ТІ-ефект у реверсному модусі часу в трансмедійності — це *розгортання причинно-наслідкових зв’язків у зворотному порядку*; глядач у цьому разі змушений реконструювати логіку подій ретроспективно. Показовим є фільм «Пам’ятай» (“Memento”, 2000) режисера К. Нолана, у

якому зворотна послідовність сцен моделює суб'єктивний досвід героя, а ТІ-ефект виникає у зв'язку з необхідністю когнітивного складання часової мозаїки. У реверсному модусі часу важливим механізмом є явище ретроспективної реконфігурації смислу: кожен новий фрагмент медіатексту змінює інтерпретацію вже побаченого. Таким чином формується динамічне темпоральне напруження, яке змушує глядача постійно переглядати власну рецептивну позицію. Подібна стратегія реалізована у фільмі «Незворотний» (“Irréversible”, 2002) режисера Г. Ное, де зворотний порядок подій створює ефект наростаючого трагічного знання: ТІ-ефект виникає в результаті посиленого усвідомлення невідворотності вже продемонстрованого наслідку.

У сучасній аудіовізуальній сфері реверсний модус часу часто поєднується з *полічасовими структурами та монтажними експериментами*. У фільмі «Тенет» (“Tenet”, 2020) режисера К. Нолана реверсність набуває не лише наративного, а й фізичного виміру: *екранний час «інвертується» всередині кадру, що створює подвійний темпоральний режим співіснування прямого і зворотного руху*. ТІ тут формується як ефект перебування в нестабільному часовому полі, у якому глядач переживає одночасність протилежних векторів часу.

В умовах трансмедійності реверсний модус часу може розгортатися не лише в межах окремого твору, а й у *різних платформах, що подають події з різних хронологічних позицій*. Наприклад, у серіалі «Світ Дикого Заходу» (“Westworld”, 2016) складна структура часових ліній змушує глядача ретроспективно впорядковувати сюжетні пласти, а додаткові цифрові матеріали й фанатські реконструкції посилюють ефект залучення аудиторії в спектр тривалого сприйняття. У такому випадку ТІ-ефект виникає як результат *активної темпоральної навігації*, коли реверсність часу перетворюється на інструмент когнітивного та емоційного занурення в аудіовізуальний медіатекст.

Окрім зазначених модусів часу, слід звернути увагу на модуси *розтягнутого, фрагментованого та повторюваного часу*, оскільки ТІ-ефект суттєво трансформує темпоральний досвід

суб'єктів сучасної аудіовізуальної сфери, змінюючи спосіб переживання від тривалості, послідовності та ритму медіаспоживання.

ТІ-ефект, пов'язаний із формуванням досвіду *розтягнутого часу* — такого способу переживання темпоральності, за якого суб'єкт втрачає чітке відчуття хронологічної послідовності, тривалості та меж між окремими часовими відрізкамі — виникає завдяки *поєднанню серіалізованої нарації, нелінійної драматургії та постійної доступності контенту, що переводить час із вимірюваної величини в явище переживання*. Це підтверджує думку М.-Л. Райян, згідно з якою «поєднання інтерактивності та занурення досягається в нашому відношенні до життєвого світу, але життя не є оповіддю, хоча воно може бути золотою жилою оповідних матеріалів, коли ми дивимося на нього ретроспективно» (Ryan, 2015, р. 4). Науковець була впевнена в тому, що імерсивність виникає не автоматично, а в результаті активної когнітивної і емоційної залученості глядача до світу цифрового середовища — тобто через процес, у якому реципієнт моделював «світ» твору у своїй уяві і тим самим ставав складовою віртуального наративу.

Одним із ключових механізмів розтягнутого часу є *серіалізована трансмедійна експансія*, відповідно до якої наратив не має завершеного фіналу, а постійно розгалужується між різними медіаплатформами. У межах франшизи «Матриця» (“The Matrix”, 1999–2003 та фільм 2021 р., 2021 р.) кінофільми, анімаційні проекти, відеоігри та комікси створюють ефект «тривалого теперішнього», у якому глядач перебуває між актами перегляду, очікування та доповнення знання світу. Час сприйняття розтягується завдяки не лише тривалості споживання контенту, але й *когнітивній роботі з наративними лакунами*, які стимулюють повторне повернення до матеріалу.

Інший тип розтягнутого часу формується завдяки *інтенсивним практикам залучення та повторного перегляду*, що характерні для стрімінгових платформ. Наприклад, у згаданому вище серіалі «Світ Дикого Заходу» складна багатшарова структура часу (паралельні хронології, часові зсуви, ретроспективні петлі) змушує

глядача переглядати епізоди повторно, уповільнюючи темп рецепції та подовжуючи досвід взаємодії з наративом. У цьому випадку ТІ-ефект виникає не через швидкість споживання, а через *аналітичне «зависання» в наративному часі*, який не збігається з реальним часом перегляду.

Нарешті, у масштабних трансмедійних екосистемах, таких як «кінематографічний всесвіт Marvel», розтягнутий час набуває соціокультурного виміру. Перегляд окремого фільму або серіалу стає включеним у багаторічний цикл очікування, обговорення, фанатських теорій і міжтекстових зв'язків, унаслідок чого темпоральний досвід суб'єкта виходить за межі конкретного акту споживання. ТІ-ефект тут полягає в тому, що користувач живе всередині наративного часу франшизи, синхронізуючи власне біографічне переживання з ритмами медіавиробництва та медіакommунікації.

Щодо модусу *фрагментованого часу*, то ТІ-ефект тут виникає тоді, коли *цілісна хронологія навмисно розщеплюється на дискретні, асинхронні або повторювані часові блоки*. Така фрагментація *руйнує лінійне сприйняття подій і змушує глядача активно реконструювати часові зв'язки між фрагментами*. У результаті темпоральність перестає бути прозорим тлом оповіді й перетворюється на об'єкт когнітивної та перцептивної взаємодії, що посилює занурення суб'єкта в наративний світ.

Одним із характерних прикладів є серіал «Пітьма», у якому *фрагментований час* представлено багаторівневою системою паралельних хронологій, часових петель і подій, що повторюються, у різних історичних періодах. Глядач отримує інформацію не в послідовному порядку, а у вигляді розрізнених темпоральних фрагментів, які накладаються один на одного. Саме необхідність утримувати в пам'яті кілька часових площин одночасно створює ефект тривалого перебування всередині наративного часу, який «розтягується» поза межі окремого епізоду.

Інший тип фрагментації часу пов'язаний із нелінійним монтажем та суб'єктивною темпоральністю персонажів, як у фільмі «Пам'ятай». Події подаються у зворотному хронологічному порядку, розбитому на короткі сегменти, кожен із яких має статус майже автономного

теперішнього. Така структура *позбавляє глядача стабільної часової опори*, занурюючи його у фрагментований досвід часу, аналогічний стану головного героя. ТІ тут формується завдяки постійній дезорієнтації та потребі заново «збирати» часову цілісність із розрізнених фрагментів.

У трансмедійних практиках фрагментований час посилюється розподілом наративу між різними медіа, як це відбувається у всесвіті «Світ Дикого Заходу» (серіал, сайти, додаткові відео, інтерактивні матеріали). Кожен медіаканал пропонує власний часовий фрагмент або перспективу, що не завжди синхронізується з основною лінією сюжету. У результаті користувач перебуває в стані *постійного «темпорального доосмислення»*, а *досвід часу розтягується між актами перегляду, читання та інтерпретації*.

Таким чином, фрагментований час у сучасній аудіовізуальній сфері фігурує не як побічний ефект складної нарації, а як свідомо сконструйований механізм імерсії. Розриви, повтори, часові петлі та асинхронність створюють ситуацію, у якій суб'єкт не просто спостерігає за подіями, а перебуває всередині темпоральної структури, що потребує активної участі. Саме ця активна реконструкція фрагментованого часу й формує сталий ТІ-ефект.

ТІ-ефект, сформований завдяки *«часу, який повторюється»*, виникає тоді, коли темпоральна структура аудіовізуального твору організована як цикл, петля або серія повторів, що підважують уявлення про лінійний рух подій. Повтор тут функціонує як механізм поступового заглиблення суб'єкта в часову тканину наративу. Завдяки цьому час сприймається не як послідовність, а як середовище, у якому глядач «перебуває», розрізняючи мінімальні відхилення, варіації та зсуви всередині нібито однакових моментів. У згадуваному вище фільмі «День бабака» «час, який повторюється» формує ТІ-ефект поступовим зміщенням уваги глядача з подієвого рівня на рівень мікрорізниць і внутрішніх трансформацій персонажа. Це змушує реципієнта утримувати наратив у стані постійної актуалізації. У результаті виникає переживання «застиглого теперішнього», яке розтягується за межі звичайного хронометричного часу.

У ширшому контексті сучасної аудіовізуальної культури «час, який повторюється» сприяє виникненню і ТІ завдяки *ритуалізації сприйняття* — регулярний перегляд, повторні сеанси, рекурсивні нарративні мотиви. Повтор не скасовує руху, а трансформує його в спіралеподібну модель, де кожне повернення поглиблює досвід часу. Таким чином, ТІ-ефект постає як результат тривалого перебування суб'єкта в циклічній темпоральній структурі, що розмиває межі між окремими моментами та перетворює час на «простір, який переживається».

Отже, наведені приклади свідчать, що врізноманітнення часових модусів у межах конкретної трансмедійної практики в сучасній аудіовізуальній сфері впливають на створення різних ТІ-ефектів, розвиваючи взаємозв'язки між цифровою культурою та культурою сприйняття аудіовізуальних творів.

У культурному вимірі ТІ-ефект змінює звичні ритми повсякденного життя суб'єкта. Час споживання аудіовізуального контенту втрачає чітку межу між «дозвіллям» і «буденністю», а імерсивні практики формують відчуття постійної присутності медіанаративу в життєвому часі суб'єкта.

У контексті трансмедійних практик ТІ сприяє формуванню довготривалої ідентифікації з нарративними світами, що змінює саму структуру суб'єктності. У результаті темпоральний досвід набуває ознак співпережитої тривалості, де аудіовізуальний нарратив стає складовою біографічного часу людини, впливаючи на її пам'ять, очікування та культурну самоідентифікацію.

Які ж взаємозв'язки складаються між темпоральністю та ТІ-ефектом у контексті сучасних трансмедійних практик?

Першим типом взаємозв'язку є *перцептивний*, у межах якого ТІ постає як ефект синхронізації медіального часу з внутрішнім часом свідомості. Трансмедійні нарративи, розгорнуті в тривалому часовому вимірі, активують механізми пам'яті та очікування, завдяки чому теперішній момент сприйняття насичується минулим досвідом і майбутніми проєкціями, створюючи сталий ефект тимчасового занурення.

Другий тип взаємозв'язку можна визначити як *нарративно-серіальний*. У трансмедійних

практиках серіальність функціонує не лише як спосіб організації сюжету, а і як темпоральна стратегія залучення, що розтягує нарратив у часі. ТІ в цьому випадку виникає завдяки повторюваності, паузам і очікуванню, які структурують досвід глядача в довготривалій перспективі.

Третій тип взаємозв'язку — *інтерактивно-темпоральний*, характерний для цифрових і гібридних медіа. Інтерактивність змінює класичну модель нарративного часу, оскільки суб'єкт отримує можливість впливати на послідовність і тривалість подій. Це посилює ТІ-ефект, оскільки час сприймається як прожитий, а не просто відтворений.

Четвертий тип взаємозв'язку — *культурно-серіальний*, пов'язаний із довготривалим існуванням трансмедійних світів у культурному просторі. У цьому випадку темпоральність виходить за межі окремого тексту й накладається на біографічний час суб'єкта, а ТІ стає формою тривалого культурного співіснування з медіанаративом.

П'ятий тип можна охарактеризувати як *алгоритмічно-платформний*, зумовлений логікою цифрових середовищ. Алгоритмічні рекомендації, архівний доступ і повторне споживання контенту створюють режим постійної присутності нарративу в часі, що підтримує ТІ-ефект завдяки не новизні, а безперервній актуалізації минулого.

Шостий тип взаємозв'язку — *учасницько-перформативний*, характерний для фан-культур і спільнот, які гуртуються навколо трансмедійних проєктів. ТІ в цьому випадку набуває ознак відкритої тривалості, у якій час переживається як процес без завершення.

Нарешті, сьомий тип взаємозв'язку — *посткінематографічний*, пов'язаний із трансформацією самого статусу аудіовізуального досвіду. У цьому контексті ТІ постає як ефект розмивання меж між медіальним і життєвим часом, де трансмедійні практики формують нові, гібридні режими темпорального досвіду.

Фактично в сучасних трансмедійних практиках взаємозв'язок між темпоральністю та ТІ-ефектом формується як складна система взаємодії нарративних, перцептивних і медіально-технологічних чинників. Темпоральність тут

перестає бути лише формальною характеристикою структури твору й набуває статусу категорії досвіду, що безпосередньо впливає на інтенсивність та тривалість залучення суб'єкта. Унаслідок цього імерсивність проявляється не стільки через просторове занурення, скільки через *переживання часу як безперервного, розширеного та співвіднесеного з життєвим ритмом аудиторії*.

Висновки. У статті вперше запропоновано системне осмислення ТІ-ефекту, чіє утворення свідчить про онтологічну турбулентність трансмедійних практик сучасної аудіовізуальної сфери.

Також визначено, що, по-перше, ТІ-ефект у трансмедійних практиках формується *не як безперервний стан, а як серія подієвих піків, прив'язаних до окремих темпоральних вузлів наративу*. Розподіл історії між різними медіаплатформами (серіали, інтерактивні формати, цифрові доповнення) руйнує лінійну часову цілісність і водночас посилює залучення реципієнта, змушуючи його синхронізувати власний час сприйняття з фрагментованою часовою логікою наративу.

По-друге, *темпоральність трансмедійних практик є процесуальною і реляційною*, а отже,

створення ТІ-ефекту *залежить від активної участі глядача*. ТІ виникає в моменті, коли реципієнт не лише споживає контент, а й співвідносить різні часові режими — внутрішній час оповіді, реальний час власного досвіду та часові інтервали між медіаплатформами. У цьому сенсі імерсія підтримується не самою структурою тексту, а динамікою його актуалізації в часі.

По-третє, створення ТІ-ефекту полягає *в його принциповій нестабільності*. У трансмедійних аудіовізуальних практиках будь-яке порушення темпоральної узгодженості — надмірна повторюваність, затягнуті паузи або надлишкова рефлексивність — знижує інтенсивність занурення. Відтак, ТІ постає не як гарантований результат трансмедійної побудови, а як *крихкий ефект, що виникає лише за умови точного балансування між ритмом, тривалістю та часовими очікуваннями аудиторії*.

Перспективи зазначеного дослідження полягають у продовженні аналізу трансмедійних практик сучасної аудіовізуальної сфери.

Список посилань

- Алфьорова, З. І., & Первишева, І. Б. (2025a). Трансмедійність в сучасних креативних індустріях: основні аспекти формування. *Культура України*, (90), 79–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.09>
- Алфьорова, З. І., & Первишева, І. Б. (2025b). Часові модули в аудіовізуальних проектах у контексті трансмедійності. *Культура України*, (91), 54–61. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.06>
- Bergson, H. (1910). *Time and free will: An Essay on the immediate data of consciousness*. George Allen & Company.
- Bergson, H. (1911a). *Matter and memory*. George Allen & Unwin / Macmillan & Co.
- Bergson, H. (1911b). *Creative Evolution* (A. Mitchell, Trans.). Henry Holt and Company.
- Casetti, F. (2015). *The Lumière galaxy: Seven key words for the cinema to come*. Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- Dowd, T., Niederman, M., Fry, M., & Steiff, J. (2016). *Storytelling across worlds: Transmedia for creatives and producers*. Routledge.
- Gambarato, R. R., & Alzamora, G. C., & Tárca, L. (2020). *Theory, development, and strategy in transmedia storytelling* (1st ed.). Routledge.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford University Press.
- Harvey, C. B. (2014). A taxonomy of transmedia storytelling. In M.-L. Ryan, & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology* (pp. 278–294). University of Nebraska Press.
- Heidegger, M. (2010). *Being and time* (J. Stambaugh, Trans.). State University of New York Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Long, G. A. (2007). *Transmedia storytelling: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company* [Master Thesis, Massachusetts Institute of Technology]. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781472544988>
- Manovich, L. (2020). *Cultural analytics*. The MIT Press.

- McErlean, K. (2018). *Interactive narratives and transmedia storytelling*. Routledge.
- McTaggart, J. E. (1908). The unreality of time. *Mind*, 17(68), 457–474.
- Murray, J. H. (2017). *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace* (Updated ed.). The MIT Press. (Original work published 1997).
- Ryan, M.-L. (2015). *Narrative as virtual reality II: revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. The Johns Hopkins University Press.
- Ryan, M.-L. (2016). *Narrating space / spatializing narrative: Where narrative theory and geography meet*. The Ohio State University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2t46rcp>
- Ryan, M.-L., Foote, K., & Azaryahu, M. (2001). *Narrative as virtual reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media*. The Johns Hopkins University Press.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia*. Deusto.
- Scolari, C. A., Bertetti, P., & Freeman, M. (2014). *Transmedia archaeology: Storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137434371>
- Thon, J.-N. (2016). *Transmedial narratology and contemporary media culture*. University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d8h8vn>

References

- Alforova, Z. I., & Pervysheva, I. B. (2025a). Transmediality in contemporary creative industries: key aspects of formation. *Culture of Ukraine*, (90), 79–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.09>. [In Ukrainian].
- Alforova, Z. I., & Pervysheva, I. B. (2025b). Time modes in audiovisual projects in the context of transmediality. *Culture of Ukraine*, (91), 54–61. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.091.06>. [In Ukrainian].
- Bergson, H. (1910). *Time and free will: An Essay on the immediate data of consciousness*. George Allen & Company. [In English].
- Bergson, H. (1911a). *Matter and memory*. George Allen & Unwin / Macmillan & Co. [In English].
- Bergson, H. (1911b). *Creative Evolution* (A. Mitchell, Trans.). Henry Holt and Company. [In English].
- Casetti, F. (2015). *The Lumière galaxy: Seven key words for the cinema to come*. Columbia University Press. [In English].
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson and R. Galeta, Trans.). *University of Minnesota Press*. [In English].
- Dowd, T., Niederman, M., Fry, M., & Steiff, J. (2016). *Storytelling across worlds: Transmedia for creatives and producers*. Routledge. [In English].
- Gambarato, R. R., & Alzamora, G. C., & Tárca, L. (2020). *Theory, development, and strategy in transmedia storytelling* (1st ed.). Routledge. [In English].
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford University Press. [In English].
- Harvey, C. B. (2014). A taxonomy of transmedia storytelling. In M.-L. Ryan & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology* (pp. 278–294). University of Nebraska Press. [In English].
- Heidegger, M. (2010). *Being and time* (J. Stambaugh, Trans.). State University of New York Press. [In English].
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press. [In English].
- Long, G. A. (2007). *Transmedia storytelling: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company* [Master Thesis, Massachusetts Institute of Technology]. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA. [In English].
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press. [In English].
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781472544988>. [In English].
- Manovich, L. (2020). *Cultural analytics*. The MIT Press. [In English].
- McErlean, K. (2018). *Interactive narratives and transmedia storytelling*. Routledge. [In English].
- McTaggart, J. E. (1908). The unreality of time. *Mind*, 17(68), 457–474. [In English].
- Murray, J. H. (2017). *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace* (Updated ed.). The MIT Press. (Original work published 1997). [In English].
- Ryan, M.-L. (2015). *Narrative as virtual reality II: revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. The Johns Hopkins University Press. [In English].
- Ryan, M.-L. (2016). *Narrating space / spatializing narrative: Where narrative theory and geography meet*. The Ohio State University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2t46rcp>. [In English].

- Ryan, M.-L., Foote, K., & Azaryahu, M. (2001). *Narrative as virtual reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media*. The Johns Hopkins University Press. [In English].
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia*. Deusto. [In Spanish].
- Scolari, C. A., Bertetti, P., & Freeman, M. (2014). *Transmedia archaeology: Storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137434371>. [In English].
- Thon, J.-N. (2016). *Transmedial narratology and contemporary media culture*. University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d8h8vn>. [In English].

Отримано: 09.12.2025
Прийнято до друку: 12.01.2026

З. І. Алфорова

завідувачка кафедри методологій крос-культурних практик, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна

І. Б. Первишева

продюсер, Національна суспільна телерадіокомпанія України, м. Харків, Україна

Z. Alforova

Head of the Department of Cross-Cultural Practices Methodologies, Doctor of Art History, Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

I. Pervysheva

producer, National Public Television and Radio Broadcasting Company of Ukraine, Kharkiv, Ukraine

ДОСВІД КИЇВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ 1950-Х РОКІВ ЯК СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Ю. М. Зубай

Київська муніципальна академія музики ім. Р. Глієра, м. Київ,
Україна
yuriyzubay@gmail.com

Y. Zubai

R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1475-8368>

Ю. М. Зубай. Досвід Київської консерваторії 1950-х років як складова музичної освіти

У статті висвітлюється малодосліджений період діяльності кафедри загального фортепіано Київської консерваторії — 1950-ті рр. Проаналізовано склад викладачів, їхній професійний шлях, методичну роботу, навчальні програми, репертуарні збірки та вигоди до студентів різних факультетів. Розкрито внесок окремих педагогів (І. Беркович, М. Сільванський, Ю. Толпін та ін.) у формування курсу загального фортепіано закладу як важливої складової музичної освіти. Простежено виконавську та редакторську діяльність викладачів, а також міжкафедральну співпрацю. Дослідження базується на архівних джерелах, що надає змогу комплексно реконструювати діяльність кафедри в означений часовий період і визначити її значення в підготовці професійних майбутніх музикантів.

Ключові слова: музична освіта, фортепіанна педагогіка, фахова підготовка музикантів, музично-педагогічна практика, історія Київської консерваторії.

Y. Zubai. The experience of the Kyiv Conservatory in the 1950s as a component of music education

The relevance of the research topic stems from the insufficient coverage in Ukrainian musicology of the activities of the general piano department of the Kyiv State Conservatory in the 1950s. This period is important for understanding the processes of formation and development of the music education system in Ukraine, particularly in the context of disciplines aimed at developing general piano skills in students of non-piano specializations.

The purpose of the article is to reconstruct the activities of the General Piano Department during the specified period on the basis of archival materials; to identify the teaching staff; to present their pedagogical, methodological and performing work; and to outline the features of the general piano course in the educational process of the Kyiv Conservatory.

The methodology of theoretical analysis combines historical-cultural, biographical and systemic approaches. The work uses archival documents, in particular personal files of teachers, transcriptions of meetings, curricula and repertoire collections. Elements of hermeneutic analysis are also used to interpret pedagogical practice in a broader cultural and educational context.

The results of the study include identifying the department's teachers in the 1950s and analyzing the main areas of their activity, in particular methodological, editorial and concert work. Active interdepartmental cooperation has been documented. Particular attention has been paid to the contributions of such educators as I. Berkovich, M. Silvansky, Y. Tolpin and others.

The scientific novelty of the article lies in the introduction of obscure archival materials and facts into scientific circulation, as well as in the comprehensive coverage of the activities of the general piano department of the Kyiv Conservatory in the 1950s.

The practical significance of the article lies in the possibility of using the collected material for further research into the history of music education in Ukraine, as well as for preserving and popularizing the pedagogical heritage of representatives of the Ukrainian piano school.

The concluding remarks attempt to reflect on the role of general piano in the system of higher music education in the post-war period and to reconstruct a comprehensive picture of the development of this discipline within the activities of a specific department based on authentic sources.

Keywords: music education, piano pedagogy, professional education of musicians, music-pedagogical practice, history of the Kyiv Conservatory.

Актуальність теми дослідження. Історія фахової музичної освіти в Україні є надзвичайно багатогранною, однак окремі її аспекти досі малодосліджені. Зокрема, недостатньо вивчена діяльність кафедри загального фортепіано Київської консерваторії в 1950-х рр. — періоду, який відіграв важливу роль у становленні методичних

основ викладання цього курсу. Увага більшості дослідників зосереджена на діяльності кафедр спеціального фортепіано та їхніх провідних викладачів, водночас як досвід педагогів, які працювали в галузі загального фортепіано, не отримав належної наукової оцінки. Вивчення структури навчального процесу, викладацького складу кафедри, репертуарної політики та методичних ініціатив дозволяє поглибити уявлення про комплексну підготовку музикантів різних спеціалізацій. Актуальність зумовлена також потребою відновлення історичної пам'яті про видатних педагогів, чия діяльність справила значний вплив на формування української фортепіанної школи. Реконструкція методичної та виконавської практики 1950-х рр. дозволяє осмислити еволюцію загального фортепіано як навчального курсу. Дослідження базується на архівних матеріалах і вводить до наукового обігу нові факти та імена. Це сприяє формуванню повнішої картини розвитку музичної освіти в Україні у ХХ ст. та збереженню національної культурної спадщини.

Методологія статті ґрунтується на принципах історико-культурного, біографічного та системного аналізу. Для комплексного висвітлення діяльності кафедри загального фортепіано Київської консерваторії в 1950-х рр. використано поєднання емпіричних і теоретичних підходів. Значну частину дослідження становить робота з архівними матеріалами, зокрема особовими справами викладачів, протоколами кафедральних засідань, програмами курсів, які зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України та міському архіві м. Києва. У дослідженні застосовано також елементи герменевтичного підходу, що дозволяє інтерпретувати педагогічні й мистецькі практики в контексті культурно-освітніх умов післявоєнного періоду. Комплексність методології забезпечила відновлення цілісної картини розвитку дисципліни «загального фортепіано» Київської консерваторії як важливого сегмента вищої музичної освіти в Україні в зазначений історичний період.

Мета статті — на основі архівних матеріалів реконструювати діяльність кафедри загального фортепіано Київської консерваторії 1950-х рр., окреслити склад викладачів у цей період, представити

їхню педагогічну, методичну та виконавську активність, виявити особливості функціонування курсу загального фортепіано в системі підготовки студентів різних факультетів. Завданням також є введення до наукового обігу молододосліджених фактів і документів, що надають змогу глибше зрозуміти специфіку музичної освіти цього періоду та заповнити прогалини в історії розвитку загального фортепіано як навчальної дисципліни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різновекторність української фортепіанної школи, зокрема її київського осередку, висвітлюється в працях Н. Гуральник (Гуральник, 2021), Т. Роциної та О. Ринденко (Роцина & Ринденко, 2013), К. Давидовського (Давидовський, 2012) та багатьох інших дослідників. Переважно в цих працях увага дослідників зосереджена на знах корифеях фортепіанної педагогіки, котрі працювали на кафедрах спеціального фортепіано, а педагогічна діяльність провідних викладачів дисципліни «загальне фортепіано» і загалом принципи взаємокомунікації педагогів цього напрямку музичного виховання залишаються переважно осторонь уваги дослідників.

Комплексно історія кафедри загального фортепіано Київської консерваторії (від 1959 р. — кафедри загального і спеціалізованого фортепіано) розглядалася в працях К. Фадеєвої та К. Шамаєвої (Фадеєва & Шамаєва, 2013), де науковиці вперше ввели в науковий обіг чимало цікавих деталей з історії кафедри 1914–1930 рр. З. Йовенко, Ж. Колодуб, Н. Магомедбекова (Йовенко та ін., 2013) переважно зосередили свою увагу на огляді діяльності кафедри в 1980–2000-х рр., аналогічно більш ретельно розглядаючи останні десятиліття діяльності кафедри в замітці про кафедру в монографії «Академія музичної еліти України. Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського» (Лашенко, 2004). Репрезентативною є низка праць про педагогічну діяльність окремих викладачів кафедри, висвітлена в матеріалах конференцій «Загальне та спеціалізоване фортепіано», де викладачі кафедри описують спогади про плідну діяльність своїх старших колег: Т. Корольова про Марину Мажугу (Корольова, 2021), Н. Лукашенко про Ігоря Гусева (Лукашенко, 2021), К. Фадеєва, І. Єрмаков — Юрія Глуценка (Фадеєва & Єрмаков, 2021), К. Шамаєва

про Наталію Холодну і Тетяну Шаняєву (Шамаєва, 2018; Шамаєва, 2021). Серед інших джерел, у яких порушується питання педагогічної діяльності викладачів кафедри загального фортепіано Київської консерваторії, є також розділ монографії Ю. Зубая про І. Берковича (Zubay, 2025), Т. Омельченко — Ж. Аністратенко-Хурсіну (Омельченко, 2013), Ю. Глуценка — Євгенія Богородського (Глуценко, 2003), а також дотично, у монографії Р. Сулім «Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя та творчості» (Сулім, 2017), де авторка монографії у фрагменті інтерв'ю задає Ж. Колодуб питання про значення педагогіки в її житті, оскільки Жанна Колодуб протягом 1960–2025 рр. викладала загальне фортепіано в Київській консерваторії (там само).

З наведених джерел ми розуміємо, що 1950-ті рр. в історії кафедри загального фортепіано залишаються своєрідною «terra incognita» — у загальних працях про кафедру цей період описується переважно лише переліками прізвищ педагогів, котрі розпочали діяльність у цей часовий проміжок, а наявні праці, у яких дотично підіймається педагогічна діяльність певних педагогів кафедри, присвячені постатям, діяльність яких припала на період від 1960-х рр., за виключенням розділу монографії про І. Берковича. Власне заповнення «білих плям» в історії кафедри провідного мистецького вишу України і формує актуальність статті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для з'ясування особливостей функціонування курсу загального фортепіано в Київській консерваторії в 1950-х рр. звернімося до комплексного аналізу архівних документів, що дозволяють реконструювати кадровий склад кафедри та напрями її діяльності. 1950–1951 навчальний рік кафедра розпочала в такому складі: завідувач кафедри, професор Ю. Толпін, доценти: І. Беркович, Є. Фрейкіна, Ц. Сігал, Н. Огієвська, Г. Курковський та викладачі: І. Комаров, Л. Мільман, М. Воскобойнік, Н. Козиненко, О. Пилипенко, Л. Височинська, Г. Паторжинська, А. Педченко. Зазначимо, що для деякого з педагогів 1950-ті рр. стали останніми роками праці на кафедрі — Євгенія Фрейкін, будучи сумісником, у 1952 р. залишилася виключно викладачем на основному місці в Київській музичній школі-десятирічці, Муся Воскобойнік, аналогічно працюючи на

основному місці роботи в Київському музичному училищі, у 1959 р. залишилася лише там; Ігор Комаров у 1953 р. перевівся на стаціонар у Ленінградську консерваторію, потім до кінця життя в ній викладав; Цецилія Сігал (1952), Олена Пилипенко (1957) пішли на пенсію після багаторічної праці. Окрім згаданих педагогів, завершила свою діяльність на кафедрі у 1955 р. — Є. Гудзенко (Київська консерваторія, 1942–1963а), у 1958 р. — Н. Козиненко, але відсутність їх особових справ у фонді Київської консерваторії Міського архіву м. Києва унеможливорює визначення причини їх звільнення. На двох останніх зупинимось детальніше.

Цецилія Йосифівна Сігал народилася в Києві в 1889 р. в сім'ї лікарів, рано залишилася сиротою. Після закінчення гімназії 1908 р. вступила на Київські вищі жіночі курси на історико-філологічний факультет. У 1914 р. вона вирішила присвятити своє життя фортепіанному мистецтву, тому 1914 р. вступила у Воронежське музичне училище, яке закінчила за два роки, а в 1916–1920 рр. навчалася в Київській консерваторії, по завершенню якої отримала кваліфікацію «вільного митця». Упродовж життя працювала в музпрофтехнікумі, музичних школах, у роки Другої світової війни — у Киргизькому філіалі Московської консерваторії, після закінчення війни три роки працювала в Чернівецькому музичному училищі. Власне на кафедрі загального фортепіано Ц. Сігал працювала в 1934–1941 рр. (у 1939 р. отримала звання доцента), а потім поновилася з 1948 р. і працювала до 1952 р. (Рис. 1).

Олена Володимирівна Пилипенко народилася 1891 р. в м. Звенигородка. Загальну освіту здобула в місцевій гімназії, а в 1909 р. переїхала в Київ, розпочавши навчання в школі Миколи Лисенка, у його класі. Навчання в Київській консерваторії розпочала в 1913 р., але у зв'язку зі складним матеріальним станом освіти довелося перервати на кілька років, і тому закінчити заклад їй вдалося лише 1923 р., у класі Костянтина Михайлова. Під час навчання в консерваторії і до 1925 р. працювала в консерваторській бібліотеці. Педагогічну діяльність О. Пилипенко розпочала в 1925 р. у музпрофшколі ім. М. Леонтовича викладачем класу загального фортепіано, у 1944 р. розпочала діяльність у Київській консерваторії на кафедрі загального фортепіано. За період роботи



Рис. 1. Цецилія Йосифівна Сігал.

Джерело: Особова справа Цецилії Йосифівни Сігал, зберігається в Міському архіві м. Києва, Ф.810 Київська державна консерваторія Міністерства культури УРСР та її профспілковий комітет. Опис 2. Спр. № 128.



Рис. 2. Олена Володимирівна Пилипенко.

Джерело: Особова справа Пилипенко Олени Володимирівни, зберігається в Міському архіві м. Києва, Ф.810 Київська державна консерваторія Міністерства культури УРСР та її профспілковий комітет. Опис 2. Спр. № 108.

на кафедрі стала співавтором декількох збірок і хрестоматій для курсу загального фортепіано, котрі залишились у рукописах (Рис. 2).

Водночас у 1950-ті рр. педагогічний колектив кафедри суттєво розширився новими викладачами, значна частина з яких плідно працювала на ній далеко не одне десятиліття. Розпочали свою роботу на кафедрі в 1953 р. Стефа Легур, Тетяна Шаняєва, у 1954 р. — за сумісництвом Борис Мілич, у 1955 р. долучився до складу кафедри Микола Сільванський, у 1959 р. — Павло Батюшков, Зоя Йовенко, Олена Барченкова, Марина Білецька (Мажуга). Певною мірою епізодичною роботою на цій кафедрі стала для Ії Царевич, Ази Рощиної, Наталії Вітте, котрі мали педагогічне навантаження на секції спеціалізованого фортепіано кафедри, але в майбутньому (з 1960-х і до початку 2000-х рр.) вони реалізовували себе на інших кафедрах Київської консерваторії. Загалом 1950-ті рр. відзначились розширенням викладацького складу кафедри, передумовою чого стало збільшення кількості годин, внаслідок збільшення кількості тижневих занять у композиторів з 1 до 1,5 год. (1954 рік), вокалістів (з 1957 р.) та введення в навантаження педагогів кафедри занять із фортепіано студентів новоствореної в 1958 р. музично-педагогічної кафедри.

Упродовж 1950-х рр. на кафедрі фортепіанну підготовку здобували студенти, які в другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. стали знаковими постатями української музичної культури, серед них: цимбаліст — Олександр Незовибатько (клас загального фортепіано М. Сільванського), гобоїст Олександр Безуглий (клас П. Ставінської); оперні співачки — Клавдія Радченко (клас І. Берковича), Євгенія Мірошніченко (клас Н. Огієвської), бандуристи — Анатолій Грицай, Анатолій Маціяка (клас О. Пилипенко); баяністи — Микола Різоль (клас Л. Мільмана), Віктор Дяченко (клас П. Ставінської), Григорій Глотко (клас З. Ліхтман); диригент — Ігор Блажков (клас Г. Курковського); флейтист Володимир Турбовський (клас П. Батюшкова); музикознавці — Тетяна Бондаренко (клас Ю. Толпіна), Галина Фількевич, Тамара Нехода (клас І. Берковича). Окремо слід виділити композиторів, які в історію української музики увійшли і як автори фортепіанних творів, тому внесок їх викладачів з фортепіано є особливо цінним — це Олександр Білаш, Леонід Грабовський (клас Р. Круглої); Володимир Верменич, Віталій Годзяцький, Володимир Губа (клас Ю. Толпіна); Валерій Подвала (клас Г. Курковського), Володимир Тилик (клас І. Берковича).

Протягом 1950-х рр. основна діяльність кафедри була спрямована на методичну роботу,

котра полягала в оновленні наявних програм, програмних вимог, введенні в них нових творів українських та зарубіжних композиторів. Показово в цьому руслі навести конкретні річні програмні норми, затверджені кафедрою в 1950 р.:

Для студентів вокального та оркестрового факультетів — 4 етюди, 2 поліфонії, 1 велика форма, 3 п'єси різного характеру, 4 акомпанементи.

Для студентів теоретико-композиторського факультету — 4 етюди, 2 поліфонії, 2 крупні форми, 4 п'єси, 2 п'єси для самостійного вивчення.

Для студентів диригентсько-хорового факультету — 4 етюди, 4 поліфонії, 1 крупна форма, 2 п'єси, 4 акомпанементи, 2 п'єси для самостійної роботи.

Тоді ж було затверджено й екзаменаційні вимоги для студентів різних факультетів:

Оркестровий та вокальний факультети:

- іспит з I на II курс — 2 твори різного характеру, 1 акомпанемент або ансамбль, читання з аркуша;
- іспит з II на III курс — 2 твори різного характеру, 1 акомпанемент, читання з аркуша;
- іспит з III на IV курс — поліфонічний твір, 1 п'єса, 1 акомпанемент, читання з аркуша, транспонування;
- на закінчення курсу загального фортепіано — поліфонічний твір, твір великої форми, 1 п'єса, 1 акомпанемент, читання з аркуша та транспонування.

Диригентсько-хоровий факультет на всіх курсах: 1 поліфонічний твір, 1 крупна форма, 1 п'єса, 1 акомпанемент хорового твору, читання з листа, транспонування.

Теоретико-композиторський факультет на всіх курсах: 1 поліфонічний твір, 1 крупна форма, 2 п'єси різного характеру, читання з аркуша, транспонування (Київська Консерваторія, 1942–1963с).

Створення в 1958 р. музично-педагогічної кафедри потребувало від кафедри загального фортепіано також розробки програмних творів з фортепіано для студентів новоствореної кафедри. Ця місія була доручена Б. Міличу та Р. Круглій, які запропонували схвалені кафедрою вимоги:

Упродовж року студенти музично-педагогічного факультету з фортепіано мали пройти:

2 поліфонічні твори, 2 твори крупної форми, 6 п'єс, 8 етюдів;

На іспитах взимку виконати: етюд, поліфонію, 2 п'єси або частину сонати; весною — етюд, твір крупної форми, п'єсу, поліфонічний твір.

Далі доцільно навести весь значний масив репертуарних збірок, котрий редагували, укомплектували або систематизували педагоги кафедри в 1950-х рр. Упродовж 1950–1953 рр. бригада в складі Ю. Толпіна, І. Берковича, Н. Огієвської, О. Пилипенко, М. Воскобойнік уклала чотири збірки творів для кожного курсу загального фортепіано консерваторій (оркестрового та вокального факультетів, з першого по четвертий курс). Усі збірки мали такі розділи: фортепіанні п'єси, сонати, сонатини, варіації, поліфонічні твори, етюди, акомпанементи.

У ті ж роки Н. Козиненко та Л. Мільман уклали чотири збірки фортепіанних ансамблів для кожного курсу. Окремо слід згадати, що діяльність Л. Мільмана полягала також у перекладенні творів світової й української музики для фортепіанного ансамблю. Таким чином, у згадані вище збірки ансамблів неодноразово входили його авторські транскрипції (наприклад, у збірці для III курсу був переклад твору «Танок» Я. Степового, у збірці для IV курсу — «Ранок» Е. Гріга). Потім у наступні роки на засіданнях кафедри були представлені збірки виключно з транскрипцій Л. Мільмана. Зокрема, у 1954 р. — «Дев'ять перекладів творів українських композиторів (у тому числі оперних та хорових) для фортепіано в чотири руки та для двох фортепіано». До цієї збірки Л. Мільман взяв твори М. Лисенка («Момент розпачу», Елегія), С. Гулака-Артемовського («Козачок» з опери «Запорожець за Дунаєм»), А. Штогаренка («В'ється шлях по степах»), К. Данькевича («Гопак» з опери «Богдан Хмельницький») та деякі твори Ю. Мейтуса. Ансамблістом при демонстрації цієї збірки Л. Мільмана став І. Беркович. У 1955 р. Л. Мільман створив «Переклад народних пісень для фортепіано в 4 руки» (навчальний посібник для загального курсу фортепіано консерваторій), куди увійшли албанські, болгарські, чеські, угорські, польські, індійські, китайські народні пісні.

Серед інших нотних збірок, укладених викладачами кафедри загального фортепіано в 1950-х рр.: «Підручник із загального фортепіано для I і II курсів музичного училища» (1954 р., уклали Ю. Толпін, І. Беркович, Н. Огієвська), «Збірник творів для загального курсу фортепіано для III і IV курсу музичних училищ, вокального та оркестрового відділів» (1955 р., уклали Ю. Толпін, І. Беркович, Н. Огієвська, Р. Кругла, до збірки увійшло 120 творів). Ю. Толпін у співавторстві з І. Берковичем упродовж 1956–1959 рр. уклали три збірки фортепіанних етюдів для дитячих музичних шкіл (перша — для 1–3 класів, друга — 4–5, третя — 5–7).

Якщо при укладанні вище наведених збірок педагоги побіжно займались педагогічною редакцією вибраної нотної літератури, то методична робота викладачів кафедри неодноразово полягала виключно в систематизації нотної літератури, де подавався бібліографічний опис вибраної літератури. До такого типу методичної роботи належать: «Систематизований репертуарний список творів для фортепіано українських класиків та радянських композиторів для I–III курсів» (доповнення до програм історико-теоретичного, композиторського, диригентського факультетів, 1959 р., уклала Р. Кругла, список складався зі 158 творів); «Список хороших творів української та радянської класики для курсу загального фортепіано» (доповнення до програм II курсу диригентсько-хорового факультету) — методична робота викладача З. Ліхтман (1952 р.); «Систематизований рекомендаційний список акомпанементів з анотаціями та бібліографією для III–IV курсів вокального факультету консерваторій» (1954 р., уклали Н. Козиненко та С. Легур) та кілька інших подібних праць.

Означений у статті десятилітній період історії кафедри припав на розквіт композиторської діяльності двох яскравих її представників — педагогів І. Берковича та М. Сільванського. Хоча їхня творчість не обмежується репертуаром курсу загального фортепіано, упродовж 1950-х рр. на засіданнях кафедри вони представляли свої творчі доробки, котрі позиціювали себе саме як репертуар курсу загального фортепіано консерваторій. У 1956 р. І. Беркович представив авторські

фортепіанні ансамблі опус 30. М. Сільванський виконував у 1957 р. на засіданні кафедри «Концертну фантазію на теми революційних пісень» для двох фортепіано, котра була рекомендована як репертуар спеціалізованого фортепіано (виконував разом з власною студенткою), у 1958 р. на розгляд членів кафедри М. Сільванським був представлений «Козачок», твір, який на засіданні кафедри 15.12.1959 р. Микола Сільванський виконував у дуєті з викладачкою кафедри спеціального фортепіано Радою Лисенко у чотири руки (Київська Консерваторія, 1942–1963d) — його члени кафедри рекомендували як репертуар II курсу для студентів-теоретиків. Перший авторський концерт у стінах консерваторії М. Сільванський дав у 1959 р., участь у ньому брали учні музичної школи-десятирічки, студенти та педагоги консерваторії, а репертуар представляв музику різноманітних складів і форм (Рис. 3).

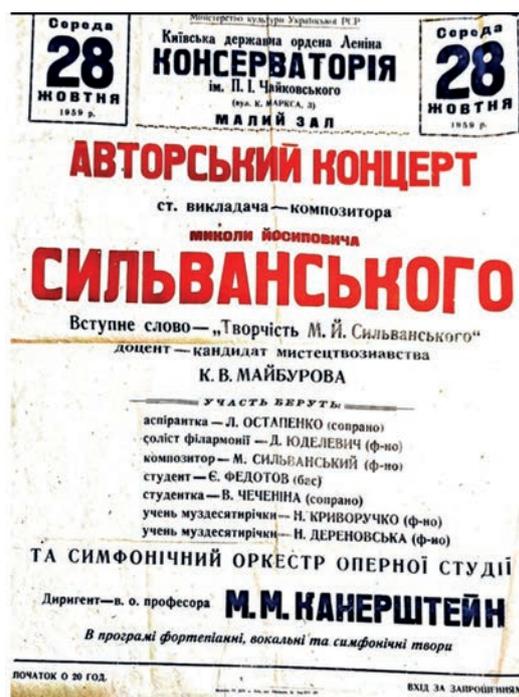


Рис. 3. Афіша авторського концерту Миколи Сільванського в Малому залі Київської консерваторії 28.10.1959 р.

Джерело: Особова справа Миколи Сільванського Ф. 968 Опис 1. (1916–1985). Сільванський Микола Йосипович. Спр. № 100 Матеріали педагогічної діяльності, зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва.

Іншим різновидом методичної роботи викладачів кафедри в той період були доповіді, присвячені різним аспектам виховання студентів

у класі загального фортепіано, котрі педагоги кафедри представляли на кафедральних засіданнях. Серед них: доповіді З. Ліхтман «Значення вітчизняної поліфонії в роботі в класах загального фортепіано» (1950), «Значення поліфонічних творів у загальному курсі фортепіано у студентів диригентсько-хорового факультету консерваторій» (1955); П. Ставінської «Педагогічне значення творів радянських композиторів в обсязі курсу загального фортепіано» (1951), «Методи виховання навичок читання з листа в роботі зі студентами оркестрового та вокального факультетів» (1955) тощо. Кафедра загального фортепіано була відкрита до співпраці з представниками інших кафедр, свідченням цього є доповідь професора кафедри спеціального фортепіано Костянтина Михайлова «Великий Моцарт», зачитана й обговорена безпосередньо доповідачем на засіданні кафедри в 1956 р., у 1959 р. професор кафедри Арнольд Янкелевич двічі брав участь у засіданнях кафедри загального фортепіано представляючи свої напрацювання за темою «Робота піаніста над кантиленними творами» (першу зустріч А. Янкелевич зачитував доповідь три години, наступну — чотири) (Київська Консерваторія, 1942–1963е). Також виявом співпраці з іншими кафедрами консерваторії може стати факт проведення спільного засідання кафедри загального фортепіано й кафедри народних інструментів (за участі Марка Геліса) в 1959 р., на якому обговорювалась успішність студентів кафедри народних інструментів у курсі загального фортепіано. Головою засідання був професор М. М. Геліс, з викладачів кафедри загального фортепіано присутніми були ті, хто мав у навантаженні студентів кафедри «народні інструменти», — П. Ставінська, Л. Мільман, Г. Паторжинська, С. Легур (Київська Консерваторія, 1942–1963b). До речі, в окремих протоколах кафедри за 1950-ті рр. фігурують як запрошені слухачі засідань — Ніна Лоб (завідувач відділу загального фортепіано Київського музичного училища) та аспірантка консерваторії Кіра Шамаєва (у 1958 р.), педагогічна діяльність якої на цій кафедрі розпочалася в 1960 р.

Особливо цікавим було засідання кафедри загального фортепіано (Київська Консерваторія,

1942–1963f) в 1954 р. за участі викладача кафедри композиції Юрія Щуровського, на якому він представляв 15 авторських фортепіанних творів, котрі ще не надавались видавництву («Пісня», «Дума», два Романси, «Чеська пісня», «Мазурка», поліфонічні твори). Цей доробок Ю. Щуровського позиціонував себе саме як репертуар курсу загального фортепіано. Позитивні відгуки на ці твори залишили І. Беркович, З. Ліхтман, М. Воскобойнік, а Ю. Толпін підняв питання на рівні дирекції консерваторії про публікацію цих творів Ю. Щуровського.

1950-ті рр. в історії кафедри загального фортепіано позначились також значною виконавською діяльністю окремих педагогів. Свідченням чого є окремі сольні концерти, що виконувались на засіданнях кафедри. Зокрема, у 1954 р. Л. Ковтуненко представила перед колегами таку програму (Київська Консерваторія, 1942–1963g):

1. Л. Бетховен. Соната № 2 (всі частини);
2. Ф. Ліст. «Долина Обермана»;
3. Л. Ревуцький. Прелюдії оп. 4 № 1,3, оп. 7 № 1, Гумореска;
4. Я. Степовий. Три прелюдії, Танок ля мажор, до мажор.

Програма сольного кафедрального концерту С. Легур у 1958 р. містила:

1. Л. Бетховен. Соната № 11.
2. С. Ляпунов. Дві прелюдії.
3. М. Дремлюга. Прелюд з циклу «Зима».
4. Д. Шостакович. Два фантастичні танці.
5. Дж. Верді – Ф. Ліст. «Трубадур».

Неодноразово сольні концерти на кафедрі впродовж 1950-х рр. давали також Т. Шаняєва, А. Педченко та Г. Паторжинська. Але найбільш плідною в цей часовий проміжок, серед членів кафедри, була виконавська діяльність І. Царевич, яка в 1957 р. давала сольний концерт у Малому залі консерваторії, а протягом 1958 р. нею було виконано на різних заходах три концерти для фортепіано з оркестром (Концерт № 1 С. Прокоф'єва, Концерт № 2 П. Чайковського, «Слов'янський» концерт Б. Лятошинського) та цикл із 24 прелюдій С. Рахманінова. У 1959 р., окрім насиченої концертної діяльності власне на публіці, І. Царевич було зроблено фондовий запис Концерту № 5 для фортепіано з оркестром Л. Бетховена.

Частина педагогів кафедри поєднувала викладацьку діяльність з концертмейстерською. Найпоказовішою в цьому руслі у цей період є діяльність Г. Паторжинської, яка часто була концертмейстером на концертах оперного співака, викладача Київської консерваторії — Івана Паторжинського.

Виконавську діяльність педагогів кафедри загального фортепіано репрезентують також і «збірні» концерти. Наприклад, у 1956 р. викладачі кафедри організували концерт, присвячений 200-річчю В. А. Моцарта. Програма включала різножанрову музику видатного австрійського композитора: Фантазію до мінор виконував фортепіанний ансамбль у складі Ю. Толпіна та І. Берковича; Адажію та вальси — Т. Шаняєва; Сонату фа мажор — М. Сільванський, Сонату до мажор для скрипки і фортепіано — М. Воскобойнік (фортепіано) та Червінський (скрипка) (Київська Консерваторія, 1942–1963h). Слід зазначити, що в протоколі №17 засідання кафедри загального фортепіано Київської консерваторії від 30.03.1956 р. зазначається лише прізвище виконавця (Червінський), ім'я, на жаль, не вдалося ідентифікувати.

Цікавим за своєю програмою також є концерт педагогів кафедри загального фортепіано, проведений у 1957 р. в Малому залі консерваторії. Програма включала:

1. В. Косенко. Гавот сі мінор, «Сарабанда», «Курганта» (виконувала Г. Паторжинська).
2. В. Косенко. Етюд фа дієз мінор, «Поєма-Легенда». М. Дремлюга. Прелюдія. Д. Шостакович. Два фантастичні танці (С. Легур).
3. С. Прокоф'єв. Соната № 4 (Т. Шаняєва).
4. І. Беркович. Прелюд і Скерцо для двох фортепіано. А. Бабаджанян – О. Арутюнян. Вірменська рапсодія (І. Беркович і Ю. Толпін).
5. М. Сільванський. Українське Скерцо, Пісня, Токата (автор).
6. М. Сільванський. Концертна фантазія на теми революційних пісень для двох фортепіано (Ю. Толпін та автор).

Доречно згадати, що на цьому концерті були присутні такі провідні піаністи-педагоги Київської консерваторії, як Лев Вайнтрауб, Рада Лисенко, Яків Фастовський.



Рис. 4. Афіша концерту педагогів кафедри загального фортепіано 16.11.1957 р. (ймовірно, у концерті І. Царевич участі не брала, адже в письмовому додатку з програмою концерту її прізвище не фігурувало).

Джерело: Особова справа Миколи Сільванського Ф. 968 Опис 1. (1916–1985). Сільванський Микола Йосипович. Спр. № 100 Матеріали педагогічної діяльності, зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва.

Таким чином, виконавська активність педагогів кафедри в 1950-х рр. постає як важлива складова їхньої професійної реалізації, що гармонійно доповнювала викладацьку та методичну роботу.

Висновки. Дослідження діяльності кафедри загального фортепіано Київської консерваторії в 1950-х рр. дозволило виявити малодосліджені аспекти функціонування цього підрозділу вищого мистецького закладу. Особливої уваги заслуговує створення великого корпусу навчальних і репертуарних збірок, які сприяли систематизації курсу загального фортепіано для різних факультетів. Виявлена міжкафедральна співпраця засвідчує відкритість викладачів до обміну професійним досвідом. Значущою є також концертна активність педагогів, що поєднувалася з викладацькою та методичною роботою, формуючи комплексну модель фахівця. Залучення архівних джерел дозволило відновити маловідомі сторінки історії, ввести до наукового обігу нові факти та імена. Усе це дозволяє розширити уявлення про зміст і значення курсу загального фортепіано в контексті музичної освіти 1950-х рр.

Список посилань

- Глущенко, Ю. (2003). Богородський Євгеній Валерійович — піаніст, педагог, доцент. *Науковий вісник НМАУ*, (30, ч. 1). 270.
- Гуральник, Н. П. (2021). *Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти* [монографія] (2-ге вид., виправл.). НПУ.
- Давидовський, К. Ю. (2012). *Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурно-мистецького середовища Києва (1991–2010 рр.)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, НАКККиМ]. Google Scholar. <https://shorturl.at/1EkH8>
- Йовенко, З., Колодуб, Ж., & Магомедбекова, Н. (2013). Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано. У В. Рожок (Упоряд.), *Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років* (сс. 334–339). Музична Україна.
- Київська консерваторія. (1942–1963а). [*Протоколи засідань кафедри загального фортепіано*], (номер за реєстром 2823, Фонд 810, Оп. 3, Спр. 449.), Міський архів Києва, Київ, Україна.
- Київська консерваторія. (1942–1963б). [*Протоколи засідань кафедри загального фортепіано*], (номер за реєстром 2823, Фонд 810, Оп. 3, Спр. 607.), Міський архів м. Києва, Київ, Україна.
- Київська консерваторія. (1942–1963с). [*Протокол № 4 засідання кафедри загального фортепіано від 27.10.1950 р.*], (номер за реєстром 2823, Фонд 810, Оп. 3, Спр. 239.), Міський архів м. Києва, Київ, Україна.
- Київська консерваторія. (1942–1963д). [*Протокол № 10*], (номер за реєстром 2823, Фонд 810, Оп. 3, Спр. 652.), Міський архів м. Києва, Київ, Україна.
- Київська консерваторія. (1942–1963е). [*Протоколи № 6 та № 7 засідання кафедри загального фортепіано (листопад 1959 р.)*], (номер за реєстром 2823, Фонд 810, Оп. 3, Спр. 652.), Міський архів м. Києва, Київ, Україна.
- Київська консерваторія. (1942–1963ф). [*Протокол № 13 засідання кафедри загального фортепіано від 19.02.1954 р.*], номер за реєстром 2823 (Фонд 810, Оп. 3, Спр. 344.), Міський архів м. Києва. Київ, Україна.
- Київська консерваторія. (1942–1963г). [*Протокол № 10 засідання кафедри загального фортепіано від 26.11.1954 р.*], (номер за реєстром 2823, Фонд 810, Оп. 3, Спр. 398.), Міський архів м. Києва, Київ, Україна.
- Київська консерваторія. (1942–1963г). [*Протокол № 17 засідання кафедри загального фортепіано Київської консерваторії від 30.03.1956 р.*], (номер за реєстром 2823, Фонд 810, Оп. 3, Спр. 501.), Міський архів м. Києва, Київ, Україна
- Київська консерваторія. (1942–1963і). [*Особова справа Пилипенко Олени Володимирівни*], (номер за реєстром 2823, Фонд 810, Оп. 2, Спр. 108.), Міський архів м. Києва, Київ, Україна
- Київська консерваторія. (1942–1963ж). [*Особова справа Сігал Цецилії Йосифівни*], (номер за реєстром 2823, Фонд 810, Оп. 2, Спр. 128.), Міський архів м. Києва, Київ, Україна.
- Корольова, Т. В. (2021). Марина Мажуга: самовіддане служіння справі виховання творчої молоді. В Т. А. Омельченко (Ред.-Упор.), *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів* (Вип. 2, с. 16–19). НМАУ.
- Лашенко, А. П. (Авт.-Упоряд.). (2004). *Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Музична Україна.
- Лукашенко, Н. О. (2021). Музика була смисловим стрижнем його життя: Ігор Гусєв. В Т. А. Омельченко (Ред.), *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів* (Вип. 2, сс. 20–23). НМАУ.
- Омельченко, Т. (2013). Науково-педагогічна діяльність піаністки Жанни Хурсіної в Київській консерваторії 1970–1990-х років. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 4(21), 130–138.
- Рощина, Т. О., & Ринденко, О. В. (Упоряд.). (2013). *Київська фортепіанна школа. Імена та часи: Монографія* (О. В. Сахарова & О. Є. Степанюк, Ред.). НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Сільванський Микола Йосипович. (1916–1985). (Спр. № 100, Ф. 968. Опис 1), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва, Київ, Україна.
- Сулім, Р. А. (2017). *Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя та творчості: Монографія*. ПВП Видавничий дім «Еллада».
- Фадєєва, К. В., & Єрмаков, В. В. (2021). Наукові рефлексії музиканта, піаніста, педагога Юрія Глущенка. В Т. Омельченко (Ред.-Упор.), *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів* (Вип. 2, с. 27–36). НМАУ.
- Фадєєва, К. В., & Шамаєва, К. І. (2013). З історії кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1(18), 122–137.

- Шамаєва, К. І. (2018). До біографії Наталії Григорівни Холодної. Т. А. Омельченко (Ред.), *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів* (Вип. 1, с. 116–122). НМАУ.
- Шамаєва, К. І. (2021). Пам'ять серця: Тетяна Шаняєва. Т. А. Омельченко (Ред.-Упор.), *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів* (Вип. 2, сс. 11–15). НМАУ.
- Zubai, Y. (2025). Piano Work of Isaac Bercovich: Genre-Stylistic, Performing, Pedagogical Aspects. In N. Lebedeva (Ed.), *Enhancing music education with innovative tools and techniques* (pp. 209–234). IGI Global Scientific Publishing. <https://doi.org/10.4018/979-8-3693-8432-9.ch009>

References

- Hlushchenko, Yu. (2003). Bogorodsky, Yevgeny Valeryevich — pianist, teacher, associate professor. *Naukovyi visnyk NMAU*, (30, part 1). 270. [In Ukrainian].
- Huralnyk, N. P. (2021). *Ukrainian piano school of the XX century in the context of the development of music pedagogy: historical-methodological and theoretical-technological aspects* [monograph] (2nd ed., rev.). NPU. [In Ukrainian].
- Davydovskiy, K. Yu. (2012). *Creative activity of the R. M. Glier Kyiv Institute of Music in shaping the cultural and artistic environment of Kyiv (1991–2010)* [Candidate of Art History thesis, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. Google Scholar. <https://shorturl.at/1EkH8>. [In Ukrainian].
- Yovenko, Z., Kolodub, Zh., & Mahomedbekova, N. (2013). Department of General and Specialized Piano. In V. Rozhok (Ed.), *Natsionalnii muzychnii akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho 100 rokiv* (pp. 334–339). Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963a). [*Protocol of meetings of the General Piano Department*], (register number 2823, Fund 810, Op. 3, Case 449.), Kyiv City Archives, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963b). [*Protocol of meetings of the General Piano Department*], (register number 2823, Fund 810, Op. 3, Case 607.), Kyiv City Archives, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963c). [*Protocol No. 4 of the meeting of the Department of General Piano dated October 27, 1950*], (register number 2823, Fund 810, Op. 3, Case 239), Kyiv City Archives, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963d). [*Protocol No. 10*], (register number 2823, Fund 810, Op. 3, Case 652.), Kyiv City Archives, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963e). [*Protocol No. 6 and No. 7 of the meeting of the Department of General Piano (November 1959)*], (register number 2823, Fund 810, Op. 3, Case 652), Kyiv City Archives, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963f). [*Protocol No. 13 of the meeting of the General Piano Department dated February 19, 1954*], register number 2823 (Fund 810, Op. 3, Case 344), Kyiv City Archives. Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963g). [*Protocol No. 10 of the meeting of the General Piano Department dated November 26, 1954*], (register number 2823, Fund 810, Op. 3, Case 398), Kyiv City Archives, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963). [*Protocol No. 17 of the meeting of the General Piano Department of the Kyiv Conservatory dated March 30, 1956*], (register number 2823, Fund 810, Op. 3, Case 501), Kyiv City Archives, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963i). [*Personal file of Olena Volodymyrivna Pylypenko*], (register number 2823, Fund 810, Op. 2, Case 108.), Kyiv City Archives, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kyiv Conservatory. (1942–1963j). [*Personal file of Sigal Tsecilia Yosifivna*], (register number 2823, Fund 810, Op. 2, Case 128.), Kyiv City Archives, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Korolova, T. V. (2021). Maryna Mazhuga: dedicated service to the educating of creative youth. In T. A. Omelchenko (Ed.), *Zahalne ta spetsializovane fortepiano: dosiahnennia ta perspektyvy: Collection of scientific and methodological works by teachers* (Issue 2, pp. 16–19). NMAU. [In Ukrainian].
- Lashchenko, A. P. (Author-Compiler). (2004). *History and Modernity: On the 90th Anniversary of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Lukashenko, N. O. (2021). Music was the core of his life: Ihor Husiev. In T. A. Omelchenko (Ed.), *Zahalne ta spetsializovane fortepiano: dosiahnennia ta perspektyvy: Collection of Scientific and Methodological Works by Teachers* (Issue 2, pp. 20–23). NMAU. [In Ukrainian].
- Omelchenko, T. (2013). Scientific and pedagogical activities of pianist Zhanna Khursina at the Kyiv Conservatory in the 1970s–1990s. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 4(21), 130–138. [In Ukrainian].

- Roshchyna, T. O., & Ryndenko, O. V. (Eds.). (2013). *Kyiv Piano School. Names and Times: Monograph* (O. V. Sakharova & O. Ye. Stepaniuk, Eds.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Silvanskyi Mykola Yosypovych*. (1916–1985). (Ref. No. 100, F. 968. Description 1), Central State Archive-Museum of Literature and Art, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Sulim, R. A. (2017). *Kompozytor Zhanna Kolodub: storinky zhyttia ta tvorchosti: Monograph*. PVP Publishing House “Ellada.” [In Ukrainian].
- Fadieieva, K. V., & Yermakov, V. V. (2021). Scientific reflections of musician, pianist, and teacher Yuri Hlushchenko. In T. Omelchenko (Ed.), *Zahalne ta spetsializovane fortepiano: dosiahnennia ta perspektyvy: Collection of scientific and methodological works by teachers* (Issue 2, pp. 27–36). NMAU. [In Ukrainian].
- Fadieieva, K. V., & Shamaieva, K. I. (2013). From the history of the Department of General and Specialized Piano at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 1(18), 122–137. [In Ukrainian].
- Shamaieva, K. I. (2018). On the biography of Nataliia Hryhoriivna Kholodna. T. A. Omelchenko (Ed.), *Zahalne ta spetsializovane fortepiano: dosiahnennia ta perspektyvy: Collection of Scientific and Methodological Works by Teachers* (Issue 1, pp. 116–122). NMAU. [In Ukrainian].
- Shamaieva, K. I. (2021). Memory of the heart: Tetiana Shaniaieva. T. A. Omelchenko (Ed.), *Zahalne ta spetsializovane fortepiano: dosiahnennia ta perspektyvy: Collection of scientific and methodological works by teachers* (Issue 2, pp. 11–15). NMAU. [In Ukrainian].
- Zubai, Y. (2025). Piano Work of Isaac Bercovich: Genre-Stylistic, Performing, Pedagogical Aspects. In N. Lebedeva (Ed.), *Enhancing music education with innovative tools and techniques* (pp. 209–234). IGI Global Scientific Publishing. <https://doi.org/10.4018/979-8-3693-8432-9.ch009>. [In English].

Отримано: 19.12.2025
Прийнято до друку: 12.01.2026

Ю. М. Зубай

доктор філософії, викладач загального фортепіано, Київська муніципальна академія музики ім. Р. Глієра, м. Київ, Україна

Y. Zubai

Doctor of Philosophy, General Piano Teacher, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv, Ukraine

ТВОРЧІ ДОСЯГНЕННЯ Г. БЕРЛІОЗА ЯК ДИРИГЕНТА-РЕФОРМАТОРА

В. М. Плужніков

Харківський національний університет мистецтв імені
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна;
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
viktor_pluzhnikov@xdak.ukr.education

V. Pluzhnikov

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine;
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-4306-7913>

В. М. Плужніков. Творчі досягнення Г. Берліоза як диригента-реформатора

Розглянуто оперно-симфонічне виконавство Західної Європи XIX століття, а саме диригентську діяльність Г. Берліоза як керівника великого симфонічного оркестру. Означено, що на сучасному етапі розвитку мистецтвознавства виникла необхідність у поглиблено-професійному підході до розкриття суті реформаторських починань Г. Берліоза та його ролі в теоретичному осмисленні різних аспектів диригентського мистецтва. Проаналізовано попередні наукові джерела, присвячені цій проблематиці; визначено чинники, що вплинули на рішення Г. Берліоза стати диригентом; досліджено сутність його реформи в галузі симфонічного виконавства; вивчено досвід проведення репетицій з великим симфонічним оркестром та особливості розміщення виконавців на сцені; осмислено основні положення теоретичних праць видатного диригента.

Ключові слова: Г. Берліоз, Р. Вагнер, великий симфонічний оркестр, гастрольна практика, диригування, мистецтво інструментування, професія диригента, симфонічне виконавство.

V. Pluzhnikov. The creative achievements of H. Berlioz as a reformist conductor

The purpose of the article. The purpose of this study is to analyze previous scholarly sources devoted to this topic; to identify the factors that influenced H. Berlioz's decision to become a conductor; to examine the essence of his reform in the field of symphonic performance; and to comprehend the main principles of the outstanding conductor's theoretical works.

The methodology of the theoretical analysis. The study is based on a combination of the following scholarly methods: the music-historical method, used to reconstruct historical events that contributed to the development of the art of conducting in the XIX century; the comparative method, applied to compare and interpret individual aspects of conductors' activities; and the historical-biographical method, aimed at

highlighting significant events in the life and creative career of H. Berlioz.

The results. We can identify the following factors that influenced H. Berlioz's decision to become a conductor:

- the desire to personally direct the performance of his own works;
- the reluctance of the administrations of musical theatres and concert institutions to include his compositions into their programs.

The content of H. Berlioz's reform in the field of symphonic performance includes the following key goals:

- creation of the large symphony orchestra;
- fundamental changes in the methods and means of leading a large musical ensemble: only through direct visual contact with orchestral musicians did the conductor gain the ability to achieve not only ensemble coherence but also artistically refined performances of operatic and symphonic works;
- introduction of an innovative algorithm for orchestral and orchestral-choral rehearsals;
- theoretical substantiation of principles governing the placement of performers on the stage;
- establishment of the tradition of touring practice;
- formulation of the key principles of the art of conducting and orchestration in his fundamental theoretical works.

H. Berlioz reached the heights of symphonic performance in the second third of the XIX century, defining the most promising direction for its further development on a global scale.

The scientific novelty of the research. In Ukrainian musicology, H. Berlioz's activity as a reformist conductor remains insufficiently studied. In the author's view, this circumstance determines both the *relevance* and the *scientific novelty* of the proposed article.

The practical significance of the article is the scientific substantiation and methodological presentation of the main positions of the research, intended for further use in the educational process for the education of young conductors.

Keywords: *H. Berlioz, R. Wagner, large symphony orchestra, touring practice, conducting, art of orchestration, conducting profession, symphonic performance.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку диригентської професії зростає увага щодо вивчення історії та теорії оперно-симфонічного мистецтва. Музичний романтизм відрізняється від попередніх епох найактивнішим пошуком нових форм колективного музикування, різноманітністю складів оркестрів, індивідуальними стилями композиторів та виконавців. Його зародження традиційно пов'язують з культурою Німеччини й Австрії, де до кінця XVIII ст. накопичився значний духовний потенціал. Ключова ідея німецької романтичної естетики межі XVIII–XIX ст.: мистецтво — шлях до єднання окремої душі з «душею світу». Тому предметом мистецтва має бути лише духовно значиме, а сам художній акт потребує безкомпромісної чистоти. Такий підхід зумовив специфіку художньої образності музичного романтизму, а також актуалізував прерогативу виконавця як інтерпретатора твору й посередника між автором і публікою. Відбулися принципові зміни щодо способу та засобів керівництва оркестровим колективом: у першій чверті XIX ст. у Німеччині почався перехід до одноосібного візуального методу (використання диригентської палички), а згодом диригенти-реформатори Г. Берліоз та Р. Вагнер уперше повернулись обличчям до оркестру.

Саме в період романтизму відбувся розподіл оркестрів за їхнім функціональним призначенням: Р. Вагнера справедливо вважають реформатором театрального оркестру, Г. Берліоза — концертного (симфонічного). У середині XIX ст. відбулось значне збільшення інструментальних груп оркестру, розширились їхні технічні та художньо-виражальні можливості. У другій половині XIX ст. виникли великі симфонічні оркестри, які відкрили нову еру в історії світового музичного мистецтва. Цілком природно, що в науковому просторі існує немало досліджень, присвячених цій проблематиці. Водночас ще залишаються окремі питання, які потребують ретельнішого вивчення, зокрема — особливості діяльності Г. Берліоза як диригента та його

особистий внесок у розвиток симфонічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Доктор мистецтвознавства, професор Ю. І. Лощков в статті (2012), присвяченій становленню німецької диригентської школи в другій половині XIX ст., дійшов висновку, згідно з яким саме видатні музиканти (К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Г. Берліоз, Р. Вагнер, Ф. Ліст, Г. Бюлов та ін.), керуючись загальними принципами романтичної естетики, створили базу нової мистецької спеціальності — диригента. Однак дослідник не конкретизував особистий внесок кожного з визначених музикантів, зокрема Г. Берліоза.

Доктор мистецтвознавства, професор Г. Г. Макаренко (2006) в монографії «Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри» пише про те, що евристичний потенціал процесу керування музичним колективом «набув своїх сучасних проявів шляхом виокремлення диригування в самостійний вид музично-виконавського мистецтва в контексті становлення диригентської професії, яка, своєю черги, стала закономірним наслідком історичного розвитку оркестру, у більш широкому розумінні — музичної культури людства» (Макаренко, 2006, с. 46). Дослідник справедливо вважає, що на певному історичному етапі прямий зв'язок «симфонічний оркестр — диригент» став зворотнім, і вже постань керівника музичного колективу почала впливати на розвиток оркестру. На його думку, Г. Берліоз, Р. Вагнер, Г. Малер, А. Нікіш, А. Тосканіні, Л. Стоковський та інші видатні диригенти особистою виконавською діяльністю «не лише професійно виховували музичні колективи, чим упроваджували високі критерії мистецтва оркестрового виконавства, а й значною мірою визначали напрямки розвитку симфонічного оркестру» (там само, с. 50).

Дисертація Чжан Лічуань (2025), аспіранта Харківської державної академії культури, спрямована на вивчення особливостей становлення симфонічного виконавства в Харкові в другій половині XIX — початку XX ст. Проаналізовано основні етапи розвитку симфонічного виконавства в регіоні, визначено роль провідних капелмейстерів симфонічних оркестрів Харкова періоду, що досліджується, зокрема: К. П. Вільбоа,

С. Неметця, А. Е. фон Глена, І. І. Слатіна, Ф. Кучери, Ф. Бугамеллі.

Дисертаційне дослідження кандидатки мистецтвознавства, доцентки М. В. Ферендович (2017) присвячено вивченню історії диригентського виконавства міста Львова як центрального осередку музичного життя Галичини. Авторка вперше дослідила проблематику в широкому культурно-історичному контексті: здійснила вдалу спробу щодо вивчення характерних особливостей становлення диригентської професії в західному регіоні сучасної України; проаналізувала послідовність застосування акустичних і візуальних засобів керування музичним колективом (хейрономії, мнемоніки, шумового способу за допомогою батути, гри на музичних інструментах, «подвійного» диригування, диригентської палички) з урахуванням етапності їх появи в багатонаціональному середовищі впродовж першої третини ХХ ст.

Аспірантка ХНУМ імені І. П. Котляревського А. Є. Шнирєва (2024) в статті вперше узагальнила базові складові, на яких ґрунтується система професійної підготовки диригентів у профільних закладах вищої освіти України та Італії. Зважаючи на власний досвід навчання в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського та консерваторії імені Ф. Бонпорті Тренто та Ріва-дель-Гарда (м. Тренто, Італія), авторка здійснила порівняльний аналіз організації навчального процесу, а також систематизувала основні критерії здобуття фахових компетентностей у процесі підготовки оперно-симфонічного диригента до його професійної діяльності.

Наведені публікації, безумовно, є надзвичайно змістовними й корисними, що свідчить про зацікавленість музикознавців диригентською проблематикою. Але в українському музикознавстві досі недостатньо висвітлена тема, пов'язана з реформаторською діяльністю Г. Берліоза як диригента-реформатора. У цьому, на думку автора, і полягають **актуальність** та **наукова новизна** пропонованої розвідки.

Мета статті — проаналізувати попередні наукові джерела, присвячені цій проблематиці; визначити чинники, що вплинули на рішення Г. Берліоза стати диригентом; дослідити сутність

його реформи в галузі симфонічного виконавства; вивчити досвід проведення репетицій з великим симфонічним оркестром та особливості розміщення виконавців на сцені; осмислити основні положення теоретичних праць видатного диригента.

Методологія дослідження. Робота ґрунтується на поєднанні таких наукових методів: музично-історичного — для реконструкції історичних подій, що сприяли розвитку диригентського мистецтва в ХІХ ст., компаративного — для порівняння й осмислення окремих аспектів діяльності диригентів, історико-біографічного — задля висвітлення важливих подій життєтворчості Г. Берліоза.

Виклад основного матеріалу дослідження. Гектор Берліоз (1803–1869 рр.) відомий світовій спільноті як яскравий представник романтизму в музичному мистецтві, творець романтичної програмної симфонії та видатний диригент-реформатор, що створив великий симфонічний оркестр. Г. Берліоз та Р. Вагнер заклали не лише міцний фундамент нової професії, а й сучасну школу оркестрового диригування, теоретично обґрунтували її основні положення. З їх іменами пов'язані кардинальні зміни в самій сутності оперно-симфонічного мистецтва, що сприяли вдосконаленню виконавської техніки диригентів.

Рішення Г. Берліоза особисто керувати виконанням власних творів зумовлено, з одного боку, професійною слабкістю більшості диригентів того часу, з іншого — небажанням керівників музичних театрів та концертних установ включати його твори у свої програми. Тому Г. Берліоз часто влаштовував концерти за власний рахунок та кошти спонсорів, сплачуючи за оренду приміщень і послуги численних виконавців — оркестрантів, артистів хору, солістів та ін. Слід також нагадати про певні обмеження, що існували в ті часи в країнах Західної Європи. Історично склалося так, що у Франції авторам заборонялося диригувати своїми операми; артистам театру, згідно з міністерським указом, ставити власні твори в цьому ж театрі. У Німеччині дозволялося, але не оплачувалося. Оскільки музичні театри Парижу ігнорували Г. Берліоза, його мріям «про прекрасні справи, які можна було б зробити, маючи в руках подібний інструмент, коли

людина вміє ним керувати і прагне лише до однієї мети — до величі та прогресу мистецтва» (Berlioz, 2002, р. 610), не судилося реалізуватися. Навіть коли після смерті диригента Н. Жирара¹ в 1860 р. в Парижі звільнилися три вакансії (опера, концерти консерваторії, придворні концерти), Г. Берліоз не отримав жодної з цих посад.

Чому Г. Берліоз не став оперним диригентом? Розгорнуту відповідь на це питання знаходимо також у його «Мемуарах». Уважаємо доцільним навести цитату з незначним скороченням. «Я добре знаю, як багато міг би зробити у сфері опери, але намагатися досягти успіху в цьому — так само безплідне, як і небезпечне заняття, — писав він. — Насамперед, більшість наших оперних театрів мають у музичному відношенні доволі погані приміщення, особливо Опера. Потім я міг би дати повний простір своєї творчої думки у творах такого роду тільки в тому випадку, якби я був поставлений у становище такого ж повновладного господаря великого театру, яким я є стосовно оркестру, коли я ним дирижую під час виконання однієї зі своїх симфоній. <...> Оперний театр, як я його розумію, є, перш за все, величезний та складний музичний інструмент; я вмію на ньому грати, але щоб я грав на ньому добре, необхідно, щоб мені довірили його повністю. Цієї можливості я не отримаю ніколи. Крім того, інтригам, змовам, підступам моїх ворогів там надано надто великий простір» (Berlioz, 2002, р. 544).

Нагадаємо основні події життєтворчості видатного музиканта в хронологічній послідовності.

Наприкінці 1822 р. Г. Берліоз написав першу кантату «Арабський кінь», у 1823 р. опублікував у газеті «Корсар» свою першу музично-критичну статтю. У 1824 р. залишив медичний факультет і став учнем композитора Ж.-Ф. Лесюера (1760–1837 рр.). Він швидко долучився до культурного середовища Парижу, зблизившись із кращими представниками передової інтелігенції: О. Бальзаком, В. Гюго, Г. Гейне, Т. Готье, А. Дюма, Жорж Санд, Ф. Шопеном, Ф. Лістом, Н. Паганіні. Г. Берліоз намагався самостійно

опанувати музичну професію: голодуючи, жив у мансардах, проте не пропускав жодної оперної вистави, а весь вільний час проводив у бібліотеці Консерваторії, вивчаючи партитури видатних композиторів. Восени 1824 р. він створив «Урочисту месу», яку було вперше виконано 10 липня 1825 р. в церкві Сен-Рок. У 1826 р. написав героїчну сцену «Грецька революція» — твір, який відкрив певний напрям у його творчості, пов'язаний з революційною тематикою. Відчуваючи необхідність отримання ґрунтовних професійних знань, у 1826 р. він офіційно вступив до Консерваторії в клас композиції професора Ж.-Ф. Лесюера. У 1828 р. у Консерваторії вперше відбувся концерт, який був повністю складений із творів Г. Берліоза. У 1830 р. він створив «Фантастичну симфонію», яка відкрила нову еру програмного романтичного симфонізму, ставши шедевром світової музичної культури. У цьому ж році Г. Берліоз здобув перемогу в конкурсі на отримання Римської премії, представивши на суд журі кантату «Остання ніч Сарданапала». Два роки, як римський стипендіат, провів на віллі Медічі в Італії. Повернувшись на батьківщину, він розпочав активну діяльність як диригент, композитор, музичний критик, однак наштовхнувся на повне неприйняття офіційними колами Франції новаторської творчості.

Виникає закономірне питання: за які кошти жив Г. Берліоз? З 1839 р. видатний музикант працював помічником бібліотекаря в Консерваторії. Протягом усього життя основне джерело заробітку — музично-критична робота. Його статті, рецензії, музичні новели, фейлетони згодом були опубліковані в збірках: «Музика та музиканти», «Музичні гротески», «Вечори в оркестрі». Центральне місце в літературній спадщині Г. Берліоза посіли Мемуари — автобіографія, написана в блискучому літературному стилі, що надає широку панораму музичного життя Парижу тих років. Величезним внеском у світове музикознавство став «Великий трактат про сучасне інструментування та оркестровку» (Berlioz, 1948) з додатком — «Диригент оркестру: теорія

¹ Нарсіс Жирар (1797–1860 рр.) — скрипаль та диригент. Як диригент працював спочатку в Італійській опері, потім у театрі Opera-Comique (Національний театр комічної опери. — Прим. ред.). У 1849 р. (після смерті Ф.-А. Габенєка) очолив оркестри паризької Академії музики та Товариства концертів консерваторії.

його мистецтва» (Berlioz, 1948, pp. 410–420)¹. З 1843 р. почались його триумфальні гастролі в статусі диригента за межами Франції (крім міст Ліон та Марсель) — у Німеччині, Австрії, Чехії, Угорщині, Російській Імперії, Англії. Скрізь концерти Г. Берліоза мали феноменальний успіх!

Початок виконавської діяльності видатного диригента був непростим. Дебют, що відбувся 24 листопада 1833 р. («бенефіс Г. Берліоз — Г. Смітсон»), без перебільшення, був катастрофічним. «<...> Після моєї поразки в Італійському театрі, — згадував Г. Берліоз, — я настільки був не впевнений у власних диригентських здібностях, що довго ще надавав Жирану диригувати моїми концертами. Але на четвертому виконанні “Гарольда”, побачив, що він зробив грубу помилку наприкінці серенади..., і, визнавши, нарешті, що він не може захопити оркестр наприкінці першого *allegro*, я вирішив відтепер диригувати сам та не звертатися більше ні до кого для передання моїх задумів виконавцям»² (Berlioz, 2002, p. 184). Свої перші концерти Г. Берліоз організовував, насамперед, для популяризації власних творів. На посади солістів він запрошував Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Гіллера, Г. Осборна, Г. Ернста та інших музикантів, які, з одного боку, мали залучити публіку, а з іншого — виконуючи свої твори, зміцнювали принципові позиції Г. Берліоза. Початком реалізації амбітних мистецьких проєктів диригент уважав грандіозний фестиваль із нагоди відкриття Промислової виставки, яку йому було доручено організувати. Було складено план триденного святкування: першого дня — концерт під керуванням Г. Берліоза; другий — бал-концерт, яким мав диригувати І. Штраус;

третій — великий банкет. У програмі першого дня фестивалю були твори К. В. Глюка, Л. Бетховена, Г. Спонтіні, К. М. Вебера, Дж. Меєрбера, Ф. Галеві, Ф. Обера, Дж. Россіні, Ф. Мендельсона. Спеціально для цього випадку Г. Берліоз написав «Гімн Франції» на слова А.-О. Барб'є, приспів якого, разом із хором, мали виконувати й слухачі. Для проведення концерту в Палаці індустрії було залучено величезні виконавські сили: вдалося зібрати музичний колектив, що складався з 1022 виконавців (в оркестрі задіяно 36 контрабасів, 25 арф, в увертурі «Вільний стрілець» К. М. Вебера *andante* було виконано 24 валторнами!). Концерт було прийнято публікою з неабияким ентузіазмом. Патріотичний хор із «Карла VI» Ф. Галеві «Ніколи у Франції не пануватиме англієць» викликав захоплену маніфестацію — 10 тис. слухачів підхопили приспів!

Досвід проведення фестивалю на Промисловій виставці став корисним. Разом з антрепренером А. Франконі, власником Олімпійського цирку на Єлисейських полях, Г. Берліоз планує серію концертів-фестивалів. Величезна кількість виконавців, тисячі слухачів (цирк вміщував понад 5 тис. осіб), бурхлива реакція — усе це нагадувало античні святкування й збуджувало його уяву. Щомісяця — у січні, лютому, березні та квітні 1845 р. — Г. Берліоз давав по одному концерту-фестивалю, включаючи до програм, крім власних творів, П'ятий концерт Л. Бетховена, уривки з опер К. В. Глюка, К. М. Вебера, Н. Піччіні, Дж. Россіні, оду-симфонію «Пустиня» Ф. Давида, скрипкову фантазію на теми опери Ф. Галеві «Гвідо та Джиневра» та ін. Таким чином, Г. Берліоз пропагував одночасно класичну

1 Автор «Великого трактату про сучасне інструментування та оркестровку», виданого в 1843–1844 рр., присвятив свою фундаментальну працю вивченню питань, пов'язаних з художньо-виражальними та технічними можливостями музичних інструментів симфонічного оркестру, а також мистецтву оркестровки. У другому виданні (1855 р.), переробленому та доповненому, додав розділ про диригування — «Диригент оркестру: теорія його мистецтва».

2 За все своє життя Г. Берліоз лише одного разу зробив виняток, довіривши перше виконання «Реквієму» Ф.-А. Габенеку й мало не поплатившись провалом. Згідно з вказівками автора, музиканти були поділені на кілька груп, щоб чотири оркестри мідних духових інструментів, які він застосував у “*Tuba mirum*”, могли зайняти кожен окремий кут у величезній інструментальній масі. У момент їхнього вступу на початку “*Tuba mirum*”, яке без перерви зливається з “*Dies irae*”, темп сповільнюється вдвічі; спочатку в новому темпі лунає звучання всіх мідних духових інструментів одночасно, потім вони починають перегукуватися за допомогою послідовних вступів, кожне на терцію вище попереднього. Тому, за словами Г. Берліоза, надзвичайно важливо чітко вказати чотири частки такту в новому темпі в момент його вступу. «Без цієї вказівки цей страшний музичний потоп, що готувався так довго, у якому застосовані виняткові та грізні засоби, причому в пропорціях та поєднаннях, нечуваних доти..., ця музична картина останнього суду... може вилитися в найбільшу какофонію. Через свою звичну недовіру я влаштувався за Габенеком... У моєму “Реквіємі” близько тисячі тактів. Але саме на тому такті, про який я щойно говорив, де відбувається уповільнення темпу, де мідні духові інструменти виголошують свою жажливу фанфару, нарешті, у тому єдиному такті, коли керівництво диригента абсолютно необхідно, Габенек опускає свою паличку, спокійно дістає свою табакерку та починає нюхати. <...> У той же момент, швидко повернувшись на підборах, я опинився перед ним, простягнув руку й позначив чотири частки такту нового темпу. Оркестранти йдуть за мною, все впорядковується, я доводжу цю частину до кінця, і ефект, про який я так мріяв, було досягнуто» (Berlioz, 2002, pp. 191–192).

та сучасну музику в найбільш доступних для не-підготовленої публіки зразках. Попри всі зусилля диригента, концерти принесли величезні фінансові збитки, тому А. Франконі змушений був відмовитися від них. Розчарований паризькою невдачею, Г. Берліоз зробив спробу в інших містах — у червні дав два великі концерти в Марселі, у липні — у Ліоні. Проте грандіозні проєкти всенародних музичних урочистостей у Франції виявилися незатребуваними. Крім колосального бюджету, вони потребували величезної кількості виконавців (для концерту в Парижі додатково запрошували музикантів з інших міст: Руану, Орлеану, Версалу, Лілю, Ліону).

У багатьох випадках Г. Берліоза не задовольняла акустика концертних залів, де йому доводилося виступати. Тому він мріяв про те, щоб у Франції побудували сучасні концертні зали з якісними акустичними характеристиками для великих музичних колективів. Найважливішим фактором, що впливає на акустику, він уважав розташування сцени, а також особливості розміщення на ній виконавців. Попередньо обговоривши неможливість беззастережно вказати найкраще угруповання виконавського складу для театру або концертної зали, при вирішенні цього питання він радив враховувати такі фактори, як: форму та особливості внутрішнього влаштування зали; кількість виконавців, яких належить розмістити; специфіку обраного автором жанру, а також характер твору. Для концерту, на його думку, найкраще підходить амфітеатр із восьми (мінімум — п'яти) сходинок. Найкраща форма амфітеатру — напівкругла. Оркестр він рекомендував розміщувати на його рівнях: перші скрипки з правого боку, другі — з лівого, альти — посередині; флейти, гобої, кларнети, валторни та фаготи — позаду перших скрипок, подвійний ряд віолончелей та контрабасів — позаду других скрипок; труби, корнети, тромбони і туби — позаду альтів, інші віолончелі та контрабаси — за дерев'яними духовими інструментами, арфи — на авансцені біля диригента, ударні інструменти — позаду мідних духових; диригент на подіумі стоїть спиною до публіки в самому низу амфітеатру, поруч із пюпітрами перших і других скрипок. Попереду, перед першим рівнем амфітеатру, на його думку, має залишатися просторий рівний майданчик, на якому

віялом, на три чверті обороту повернуті до публіки, розміщуються хористи так, щоб їм було зручно бачити диригента. Солісти — співаки та інструменталісти — займають передню частину естради, розміщуючись так, щоб добре бачити диригентську паличку. За словами Г. Берліоза, надзвичайно важливо, щоб хористи розміщувалися на авансцені нижче рівня, що займають скрипки, оскільки в іншому випадку вони надзвичайно послаблять звучання останніх. Якщо попереду оркестру немає сходинок для хору, необхідно, щоб жінки сиділи, а чоловіки стояли. Тоді «<...> голоси тенорів і басів, що лунають поверх сопрано та альтів, зможуть вільно нестись, не натрапляючи на перешкоди», — вважав він (Berlioz, 1948, p. 418). «Коли ж у хорі більше немає потреби, диригенту слід подбати про те, щоб артисти хору пішли, тому що велика кількість людей шкідливо позначається на звучанні інструментів, і симфонія, виконана таким приглушеним оркестром, багато втратить» (там само).

Симфонічний оркестр Г. Берліоза мав такі інструментальні склади, що й тепер вважаються великими. Третя флейта, одна чи дві флейти-пікколо, один чи два англійські ріжки, бас-кларнет, третій чи четвертий фаготи, третя та четверта труби, два корнети, офіклейд, туба, три або більше литавр, інші ударні інструменти, дві або більше арф перебувають серед надкомплектних інструментів, вказаних у його традиційних концертних творах. Для досягнення спеціальних ефектів він залучав додатково мідні духові інструменти, хори та оркестри — засоби, що виходять за межі найбагатших за складом концертних організацій того і навіть теперішнього часу. Г. Берліоз вдало використовував у своїх творах нові вентиляльні (хроматичні) валторни та труби, вдосконалені бельгійським майстром А. Саксом (1814–1894 рр.). За допомогою корнетів, тромбонів, офіклейду, а також натуральних валторн і труб музикант мав повну групу мідних духових інструментів, яку успішно застосовував у складі як симфонічного, так і духового оркестрів. На думку Г. Г. Макаренка, з введенням у використання оркестрового виконавства низького мідного духового інструмента офіклейду (вперше — у «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза в 1830 р.), а пізніше — туби (в увертурі «Фауст»

Р. Вагнера в 1844 р.) завершився процес формування мідної духової групи, яка в остаточному вигляді мала три валторни, дві – три труби, три тромбони й трубу (Макаренко, 2005, с. 77).

Група ударних інструментів, разом із традиційними ритмічними функціями, стала додавати звучанню оркестру епохи романтизму декоративно-прикрашального колориту. Загальна кількість виконавців-ударників зросла до чотирьох-п'яти осіб, які грали на різноманітних інструментах з визначеною та з невизначеною звуковисотністю. Г. Берліоз першим із композиторів почав використовувати велику кількість литавр, доручаючи їм навіть *tremolo* в акордовому викладі.

Щоб розширити виражальні можливості струнно-смичкової групи великого симфонічного оркестру, композитор використовував прийоми звукодобування та штрихи, які раніше застосовувалися лише в сольній практиці: *tremolo* виконувалось смичком або пальцями, фігурації у вигляді гам або арпеджіо, чергування високого та низького регістрів, *divisi*, *legato* або *detache* простими та подвійними нотами, *pizzicato*, *con sordini*, *col legno*; різні способи викладу партій у найрізноманітніших комбінаціях. Слід також згадати про не надто поширений в оркестрі триструнний октобас — найнижчий за звучанням струнно-смичковий інструмент, що в 1849 р. виготовив Ж. Б. Вільом (1798–1875 рр.) — видатний французький скрипковий майстер. Крім Г. Берліоза, октобас використовували у своїх творах такі відомі композитори, як: Р. Вагнер, Й. Брамс, Ш. Гуно, Г. Малер, Р. Штраус та ін. Але октобаси ніколи серійно не вироблялись, тому музики спеціально для них у подальшому майже не створювалось. Г. Берліоз першим почав застосовувати в концертному оркестрі арфи, удосконалені французьким майстром С. Ераром (1752–1831 рр.)¹. До цього в 1825 р. композитор Ф.-А. Буальдьє у своїй опері “*La dame blanche*” («Біла леді») вперше використав арфу в складі оркестру Опера-Комік.

Творець великого симфонічного оркестру, видатний майстер з оркестрування та диригування, Г. Берліоз був переконаний у необхідності

відкриття у всіх існуючих консерваторіях класу інструментування. На його думку, цю дисципліну корисно вивчати майбутнім композиторам, а також всім, хто бажає стати диригентами оркестрів. У «Мемуарах» він писав: «Немає жодного сумніву в тому, що диригент оркестру, який не знає всіх можливостей мистецтва оркестрування, не є великою музичною цінністю, і що йому необхідно знати хоча б точний діапазон і конструктивні особливості всіх інструментів не гірше, якщо не краще, будь-якого із музикантів, якими він керує. Без цього він приречений на те, щоб робити їм тільки боязкі зауваження, особливо в тих випадках, коли йдеться про якесь незвичне поєднання, про сміливий, важкий пасаж, проти якого по лінії або ж за нездатністю повстають деякі виконавці, вигукуючи: “Це нездійсненно! Такої ноти не існує! Це не можна зіграти!” <...> Тоді диригент оркестру був би здатний відповісти: “Ви помиляєтеся, це дуже легко виконати. Зробіть те й те, і Ви впраєтеся із цією складністю”. Або ж: “Це справді важко, але якщо, попрацювавши кілька днів, ви цим не оволодієте, то нам доведеться зробити висновок, що Ваш інструмент Вам знайомий недостатньо, і ми будемо змушені звернутися до артиста більш досвідченого”» (Berlioz, 2002, р. 457). У випадках, коли композитор через брак спеціальних знань вимагає від артистів того, що виконати практично неможливо, диригент, на думку Г. Берліоза, міг би стати на сторону оркестрантів і вказати композиторові на серйозні помилки, яких він припустився (там само).

Г. Берліоз був одним з перших, хто порушив питання про професійну підготовку диригентських кадрів. Зокрема, він запропонував розпочати навчання студентів консерваторії переважно з класу композиції тому, «що в міру можливості ввело б їх у курс складного мистецтва управління вокальними та інструментальними масами; для того, щоб вони при нагоді могли б самі диригувати виконанням власного твору хоча б настільки задовільно, щоб не бути смішними, і не заважати музикантам замість надання їм допомоги» (Berlioz, 2010, р. 550).

¹ У 1811 р. С. Ерар винайшов арфу із сімома педалями, подвійне перемикання яких дозволяло перебудувати струну на цілий тон, що значно розширило її технічні можливості.

Починати виховувати «справжніх» диригентів симфонічного оркестру Г. Берліоз рекомендував з того, щоб навчити молодих музикантів вільно читати партитуру. Хто не зумів подолати ці труднощі, на його думку, «так і застрянуть на півдорозі до оволодіння цим мистецтвом, будь вони навіть знавцями інструментування, композиторами та особами, які розуміють всі складнощі музичного ритму» (Berlioz, 2002, p. 458). Основним завданням диригента Г. Берліоз уважав розучування з виконавцями нової партитури, вміння довести до них особливостей авторського задуму, «щоб, зробивши його зрозумілим всім музикантам, домогтися від них точності, злагодженості та експресії, без яких немає справжньої музики», а впоравшись з усіма труднощами, «злитися з ними та “запалити” їх власним жаром — тобто передати їм своє натхнення» (там само, p. 457).

Співпраця Г. Берліоза з гігантськими за масштабами виконавськими колективами, а також специфіка гастрольно-фестивального режиму роботи потребували від диригента неординарного підходу й дорепетиційного процесу. Найефективнішим методом він уважав окремі репетиції з хоровими та оркестровими групами. «Правильного, колоритного, натхненного виконання нового твору, навіть силами першокласних артистів, можна досягти — я твердо впевнений у цьому — лише шляхом окремих репетицій. Кожну партію хору потрібно розучувати окремо, доки вона не буде добре засвоєна, а потім уже вводити до загального ансамблю. Такий самий порядок має бути прийнятий і в оркестрі, коли йдеться про виконання відносно складної симфонії» (Berlioz, 1948, p. 420). На прикладі власної репетиції до концерту, присвяченого відкриттю Промислової виставки, Г. Берліоз виклав усі переваги та недоліки цього методу. Насамперед, щоб уникнути непомірних фінансових витрат, артистам було призначено лише дві репетиції, з яких одна мала бути «частковою» (груповою), а інша загальною. У залі Герца, орендованому спеціально для цієї мети, по чергово пройшли репетиції з групами скрипок, альтів та віолончелей, контрабасів, дерев'яних духових інструментів, мідних духових інструментів, арфами, ударними інструментами, хористами — жінками та дітьми,

хористами-чоловіками. «Ці дев'ять репетицій, у яких кожен артист брав участь лише один раз, дали чудові результати, яких, безумовно, не вдалося б досягти й після п'яти загальних репетицій. <...> Єдиний негативний наслідок — це неймовірна втома диригента. Але, на мою думку, <...> у таких випадках у мені народжуються неймовірні сили, і моя витривалість може посперечатися з витривалістю робочого коня», — писав він (Berlioz, 2002, pp. 380–381).

Водночас відбувався пошук найефективніших способів керування великим симфонічним оркестром. Практично в один і той самий час Г. Берліоз і Р. Вагнер повернулися обличчям до оркестрантів — інновація, що мала ключове значення в процесі формування професії диригента. Лише в зоровому контакті з оркестрантами в диригента виникала можливість вказувати вступі виконавцям, визначати певний характер звучання та найвиразніші тонкощі фразування, досягати не лише злагодженого, а й художньо досконалого виконання оперно-симфонічних творів. Щодо мануальної техніки Г. Берліоза, думка багатьох критиків збігається: його диригентські жести були простими, зрозумілими та гарними; ніякої химерності у відтінках не спостерігалось.

При управлінні величезними масами виконавців, особливо в тих випадках, коли музиканти стояли спиною до диригента, на думку Г. Берліоза, виникає потреба в певній кількості помічників, розміщених перед виконавцями, що в точності відтворюють усі рухи диригента. «На одному музичному святі в Парижі, де під моїм керуванням зібралося 1200 виконавців, — згадував Г. Берліоз, — мені довелося залучити собі на допомогу п'ять керівників хору, розставлених з усіх сторін маси вокалістів, і, крім того, двох помічників з оркестру — один з них керував духовими інструментами, інший — ударними. Усім їм я дав наполегливу вказівку безперервно дивитися на мене; асистенти не забували цього, і наші вісім паличок, піднімаючись і опускаючись без найменшої розбіжності в ритмі, встановили серед 1200 виконавців бездоганний ансамбль, прикладу якого ще ніколи не було. Здавалося б, що більше немає потреби вдаватися до цього способу, маючи у своєму розпорядженні один

або кілька електричних метрономів¹. Користуючись ними, можна легко керувати артистами хору, повернутими спиною до диригента, але вмiлі помічники диригента завжди в таких випадках будуть заслуговувати на переваги перед машиною» (Berlioz, 1948, p. 417).

Одним із факторів, що позитивно вплинув на розвиток оперно-симфонічного виконавства, стала гастрольна практика. Її виникненню сприяли такі об'єктивні передумови, як: створення в Європі розвинених транспортних систем (насамперед, будівництво залізниць); збільшення обсягів нотодрукування, що дозволило суттєво розширити репертуар оркестрів; зростання художньої майстерності виконавських колективів, що надавало можливість диригентові за короткий термін підготувати концертну програму; якісний стрибок у професійній підготовці музикантів, наслідком чого стала диференціація всередині колективу — найкращі та найдосвідченіші з музикантів очолювали інструментальні групи, займаючи почесні місця концертмейстерів. Серед основних причини, які спонукали Г. Берліоза обрати амплу диригента-гастролера, слід назвати: художні та просвітницькі завдання, типова романтична пристрасть до подорожей і головна — матеріальне забезпечення. Ще раз нагадуємо географію його концертних поїздок — Німеччина, Австрія, Угорщина, Чехія, Російська Імперія, Англія (м. Лондон).

Висновки. Підсумовуючи, чітко визначимо чинники, що вплинули на рішення Г. Берліоза стати диригентом:

- його бажання особисто керувати виконанням власних творів, що зумовлено професійною слабкістю більшості диригентів того часу;
- небажання керівників музичних театрів та концертних установ включати його твори у свої програми.

Зміст реформи Г. Берліоза в галузі симфонічного виконавства містить такі основні позиції:

- створення великого симфонічного оркестру в результаті введення в його основний склад додаткових музичних інструментів, які раніше не використовувались або використовувались епізодично, пропорційне збільшення кількості традиційних інструментів для досягнення певного акустичного балансу;
- принципові зміни щодо способу та засобів керівництва великим музичним колективом — лише в зоровому контакті з оркестрантами в диригента з'явилася можливість досягати не лише злагодженого ансамблю, а й художньо досконалого виконання оперно-симфонічних творів; при управлінні величезними масами музикантів (понад тисячею осіб), він долучав кількох (до семи) асистентів диригента, розміщених безпосередньо перед виконавцями, що в точності відтворювали всі рухи диригента;
- упровадження інноваційного алгоритму оркестрових та оркестрово-хорових репетицій (найефективнішим методом він уважав проведення окремих репетицій з хоровими та оркестровими групами);
- теоретичне обґрунтування закономірностей розміщення виконавців на сцені (залежно від акустики концертних залів, розмірів та форми сцени, кількості виконавців);
- заснування традиції гастрольної практики;
- формулювання у своїх фундаментальних теоретичних працях ключових положень у галузі диригування та інструментування.

Таким чином, Г. Берліоз досяг вершин симфонічного виконавства у другій третині XIX ст., визначивши найперспективніший напрям його подальшого розвитку у світовому масштабі.

Перспективи подальших розвідок полягають у тому, щоб поглибити та популяризувати отримані результати дослідження, використовуючи їх в освітньому процесі з навчальних дисциплін: «Основи інструментування та диригування», «Основи симфонічного диригування»,

¹ Для миттєвого зв'язку між диригентом та віддаленими виконавцями існувало кілька різних за конструкцією механізмів. За словами Г. Берліоза, доволі добре функціонував механізм, приведений у дію ногою диригента в лондонському театрі Ковент Гарден. Але лише електричний метроном, встановлений за ініціативи Г. Берліоза в брюссельському театрі паном Вербрюгге, «не залишає бажати кращого» (Berlioz, 1948, p. 416). Рухом пальця лівої руки, продовжуючи диригувати паличкою в правій руці, він міг вказувати такт одночасно в різних місцях. З того часу більшість оперних театрів запровадила електричний метроном для виконання хорів, розташованих за сценою.

«Практикум з симфонічного / хорового диригування», «Історія та теорія оперно-симфонічного виконавства», «Методика роботи з оркестром та викладання спеціальних дисциплін» тощо. Важливо також привернути увагу наукової спільноти

до результатів діяльності видатних майстрів минулого, завдяки яким професія диригента є найпрестижнішою в галузі музично-театрального мистецтва у світовому масштабі.

Список посилань

- Лошков, Ю. (2012). Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). *Культура України*, (36), 267–276.
- Макаренко, Г. (2005). *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри* [монографія]. Факт.
- Ферендович, М. (2017). *Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття (джерелознавчий аспект)*. [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Львівська національна академія імені М. В. Лисенка.
- Чжан, Л. (2025) *Симфонічне виконавство в музичній культурі Харкова другої половини XIX — початку XX ст.* [Дисертація доктора філософії]. Харківська державна академія культури.
- Шниррова, А. (2024). Сучасний європейський диригентський процес: освітні моделі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (72), 70–87. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.05>
- Berlioz, H. (1948). *Treatise on Instrumentation* (R. Strauss, Ed.; Th. Front, Trans.). Edwin F. Kalmus.
- Berlioz, H. (2002). *The Memoirs of Hector Berlioz* (D. Cairns, Trans. & Ed.). Random House.

References

- Loshkov, Yu. (2012). The German Romantic School of Conducting (second half of the 19th century). *Culture of Ukraine*, (36), 267–276. [In Ukrainian].
- Makarenko, H. (2005). *The Work of a Conductor: Aesthetic and Artistic Dimensions* [monograph]. Fakt. [In Ukrainian].
- Ferendovych, M. (2017). *The Art of Conducting in the Musical Space of Lviv in the First Third of the XX Century (Source Studies Aspect)*. [Candidate of Art History thesis]. M. V. Lysenko Lviv National Academy. [In Ukrainian].
- Zhang, L. (2025) *Symphonic performance in the musical culture of Kharkiv in the second half of the XIX — early XX centuries*. [Doctor of Philosophy thesis]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Shnyrova, A. (2024). The contemporary European conducting process: educational models. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (72), 70–87. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.05>. [In Ukrainian].
- Berlioz, H. (1948). *Treatise on Instrumentation* (R. Strauss, Ed.; Th. Front, Trans.). Edwin F. Kalmus. [In English].
- Berlioz, H. (2002). *The Memoirs of Hector Berlioz* (D. Cairns, Trans. & Ed.). Random House. [In English].

Отримано: 26.12.2026

Прийнято до друку: 20.01.2026

В. М. Плужніков

кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна; доцент, кафедра оркестрових інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

V. Pluzhnikov

Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; Associate Professor, Department of Orchestral Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ЗЛА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗІВ ГЕРОЯ І АНТАГОНІСТА

А. А. Демура

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

alla.demura@gmail.com

A. Demura

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and
Television, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-5409-0836>

А. А. Демура. Амбівалентність зла в сучасному українському кінематографі: трансформації образів героя і антагоніста

У статті аналізується амбівалентність зла як ключова етико-естетична стратегія сучасного українського кінематографу. Дослідження зосереджене на трансформації образів героя і антагоніста у фільмах початку 2020-х рр., де класичні дихотомії поступаються складним, суперечливим формам суб'єктності. Зло розглядається як багатовимірний досвід, який проявляється у формах травми, моральної втоми, екзистенційної розгубленості або надмірної відповідальності. У роботі запропоновано типологію модусів амбівалентності зла, що охоплює онтологічний, етичний та психоафективний рівні. Проаналізовано, як візуальні, драматургічні й символічні засоби дозволяють передати невизначений, але глибоко присутній моральний конфлікт. Підкреслюється роль кіномистецтва у формуванні нової етичної оптики, здатної відрефлексувати досвід війни, втрат і життєвих зламів. Матеріалом для аналізу стали фільми: «Клондайк» (2022), «Памфір» (2022), «Атлантида» (2019), «Бачення метелика» (2022), «Люксембург, Люксембург» (2022) та «Погані дороги» (2021).

Ключові слова: національна ідентичність, кінематограф, війна, зло, українське кіномистецтво, інтертекстуальність, самоідентифікація, аудіовізуальне мистецтво, персонаж, трансформація, Інший, суб'єктність.

A. Demura. The ambivalence of evil in contemporary Ukrainian cinema: transformations of the hero and antagonist figures

The relevance of the study. In contemporary Ukrainian cinema, the traditional opposition between good and evil is increasingly destabilized. Under the conditions of war, postcolonial experience, and social rupture, evil is no longer framed as a clearly defined external antagonist. Instead, it appears as an ambivalent presence embedded in subjectivity, ethical hesitation, and affective states. This shift requires a conceptual

framework capable of accounting for moral uncertainty and ethical complexity within cinematic narratives.

The purpose of the study. The article aims to conceptualize the ambivalence of evil as an ethical and aesthetic strategy in contemporary Ukrainian cinema (*Klondike* (2022), *Pamfir*, (2022), *Atlantis* (2019), *Butterfly Vision* (2022), *Luxembourg, Luxembourg* (2022), *Bad Roads* (2021)) focusing on the transformation of hero and antagonist figures in films produced in the early 2020s.

The methodology. The research is based on an interdisciplinary approach combining close film analysis with philosophical hermeneutics and trauma studies. Theoretical perspectives developed by H. Arendt, P. Ricoeur, S. Neiman, S. Žižek, and J. Kristeva provide the analytical lens for examining narrative structures, visual strategies, and affective dynamics. A comparative reading of selected films allows for identifying recurring ethical and aesthetic patterns.

The results. The analysis reveals that evil in contemporary Ukrainian cinema operates not as a singular act or character trait, but as a complex condition shaped by trauma, moral fatigue, excessive responsibility, ethical paralysis, and inherited forms of violence. Based on these observations, the article proposes a typology of the modes of ambivalence of evil, structured around ontological, ethical, and psycho-affective dimensions. These modes demonstrate how cinematic characters inhabit zones where neither action nor inaction offers a morally unambiguous solution.

The scientific novelty. The study offers a systematic typology of the ambivalence of evil in Ukrainian cinema and reframes evil as a structural element of cinematic subjectivity rather than a fixed moral category or narrative function.

The practical significance. The proposed framework can contribute to further research in film studies and cultural theory, particularly in analyses of trauma, memory, and ethical representation in audiovisual art.

Conclusions. Contemporary Ukrainian cinema articulates a new ethical optic in which evil emerges as an internalized, relational, and ambivalent phenomenon.

This reconfiguration reflects broader cultural processes of rethinking moral agency, responsibility, and vulnerability in the context of historical and existential rupture.

Keywords: *national identity, cinema, war, evil, Ukrainian film art, intertextuality, self-identification, audiovisual art, character, transformation, the Other, subjectivity.*

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що в сучасному українському кіно зло дедалі частіше віддзеркалює складний внутрішній стан людини, пов'язаний із травмою, втратами та моральною невизначеністю. На тлі війни й суспільних змін виникає потреба по-новому осмислювати образи героя та антагоніста, які вже не відповідають традиційним уявленням про добро і зло. Важливо систематизувати ці нові форми зображення та зрозуміти, як кіно допомагає глядачеві побачити моральну складність сучасної реальності.

Постановка проблеми та її актуальність. Досвід війни, історичних втрат і соціальних криз потребує зміни аналітичних підходів до інтерпретації екранних образів. Сучасне українське кіно формує нову етико-естетичну оптику, у якій зло постає нечітким, часто невидимим механізмом розщеплення ідентичності й моралі. Традиційна дихотомія герой / антигерой поступається амбівалентним фігурам.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляд сучасного українського кінематографу потребує міждисциплінарного теоретичного поля, у якому феномен амбівалентності зла розглядається не лише як філософська проблема, а і як наративний, естетичний та етичний механізм створення образів героя й антагоніста. У фільмах, що осмислюють досвід колоніального насильства, посттоталітарної травми та війни, зло постає не стільки як зовнішній агент руйнування, скільки як внутрішній розлам суб'єктності, пам'яті й ідентичності. У цьому контексті філософські концепції Х. Арндт (Арндт, 2021), З. Баумана (Бауман, 2022), С. Неймана (Neiman, 2002), П. Рікера (Ricoeur, 1967, 2004), С. Жижека (Žižek, 2000, 2008), Ю. Крістевої (Kristeva, 1982, 1989) стають основою для аналізу моральної неоднозначності та символічної природи насильства в українському кіно ХХІ ст.

Питання пам'яті та травми в культурному полі України ґрунтовно осмислено в роботах

Т. Гундорової (Гундорова, 2024), В. Агеевої (Агеева, 2023), М. Рябчука (Рябчук, 2011), Г. Грабовича (Грабович, 1997) та Я. Грицака (Грицак, 2022), де наголошується на постгеноцидному й постколоніальному вимірі української ідентичності. Ці підходи дозволяють виявити специфіку українського досвіду зла як системного, історичного та інституційного явища, що особливо актуалізується в умовах російської агресії. У кінематографічному дискурсі ця проблематика проявляється в драматургії моральної межовості, де герої та антагоністи існують у зоні етичного напруження, спричиненого війною, пам'яттю й колективною травмою. Особливо важливими є також дослідження сучасного українського кіно, які аналізують екранізацію травматичного досвіду та трансформацію образів героя і ворога в оповідній структурі фільму.

У сучасних теоріях кіно амбівалентність персонажів розглядається у зв'язку з модусами глядацької ідентифікації М. Сміта (Smith, 2022), афектом К. Плантінґа (Plantinga, 1999), тілесними та афективними механізмами репрезентації насильства В. Собчак (Sobchack, 2004), а також структурами екранної пам'яті, осмисленими в теорії культурної пам'яті А. Ассман (Assmann, 2011) та концепції постпам'яті М. Гірш (Hirsch, 2012). Ці підходи дозволяють аналізувати не лише зображення зла, а й механізми співпереживання, виправдання, відторгнення або травматичного повторення, що формують етичний досвід глядача.

В українському кінознавчому дискурсі амбівалентність зла, пам'яті та насильства осмислюється крізь призму історичних травм, колоніального досвіду й пошуку нових моделей ідентичності. Дослідження Л. Брюховецької (Брюховецька, 2005), О. Мусієнко (Мусієнко, 2021), І. Зубавіної (Зубавіна, 2007) та Г. Погребняк (Погребняк, 2020) підкреслюють відхід сучасного українського кіно від одновимірної героїчної сюжетної організації та формування персонажів, що існують у полі моральної неоднозначності й екзистенційної межовості.

Наявний корпус досліджень створює підґрунтя для аналізу амбівалентності зла, але потребує уточнення поняттєвого апарату, який дозволив би описати нові феномени українського

кіно — ті, що виходять за межі класичних моделей героя — антигероя, жертви — агресора, пам'яті — забуття.

Мета статті — сформувати концептуальну модель амбівалентності зла як етико-естетичної стратегії сучасного українського кінематографу. Для реалізації поставленої мети дослідження зосереджується на кількох основних завданнях: визначити поняття амбівалентності зла у філософському та кінематографічному контекстах; проаналізувати трансформацію образів героя й антагоніста в українських фільмах початку 2020-х рр.; дослідити, як через естетичні й сюжетні засоби сучасне кіно осмислює зло як травму, моральну втому, внутрішній розлам або наслідок надмірної відповідальності; а також розробити типологію модусів амбівалентності зла, яка дозволяє описати нові етичні форми, що формуються в українському аудіовізуальному мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Тема амбівалентності зла почала гостро звучати у філософії після травматичного досвіду ХХ ст. — тоталітаризму, геноциду, масового насильства. Ці події спричинили появу нової етичної оптики, зокрема в європейському інтелектуальному середовищі. Ключовою фігурою цього дискурсу стала Х. Арендт (Арендт, 2021), яка запропонувала концепцію «банальності зла», згідно з якою зло може скоюватись без свідомої злочинної мотивації і не бути проявом радикальної жорстокості. Науковиця демонструє, що зло може виникати не з бажання його робити, а з «неспроможності мислити» (Арендт, 2021, с. 86–91). Підпорядкована системі людина слідує правилам, позбавленим емпатії, за інерцією. Вона відмовляється від особистої відповідальності й діє автоматично, не замислюючись над наслідками.

С. Нейман (Neiman, 2002) радикалізує цей висновок: зло стає інтелектуальною проблемою, його складно пояснити й зрозуміти логічно. С. Нейман наголошує, що після трагедій на кшталт Освенцима чи Хіросіми зло неможливо виправдати або хоча б просто пояснити. Воно руйнує нашу здатність думати, що світ логічний і впорядкований (Neiman, 2002, pp. 250–258).

П. Рікер (Ricoeur, 1967) пропонує іншу перспективу — герменевтику зла. Науковець аналізує символічні й ритуальні форми, через які людство історично репрезентувало зло, наполягаючи, що йому неможливо надати логічного визначення (Ricoeur, 1967, pp. 3–7; 25–40). Пізніші праці П. Рікера зміщують акцент на проблему травми та історичної події. У книзі «Пам'ять, історія, забуття» зло постає подією втрати, що формує суб'єктність через досвід страждання та етичну необхідність свідчення (Ricoeur, 2004, pp. 161–176; 357–361; 457–459).

С. Жижек (Žižek, 2008) переводить аналіз у площину ідеології та несвідомого, наголошуючи, що найбільш небезпечні форми зла виникають там, де насильство діє під прикриттям моральної «правильності». Ідеться про зло, що постає з етичних переконань — коли прагнення чистоти, порядку або справедливості витісняє Іншого й легітимує насильство (Žižek, 2008, pp. 105–116; 140–158).

Ю. Крістева (Kristeva, 1982) розглядає амбівалентність зла крізь призму психоаналізу. Науковиця описує стан людини, яка стикається із чимось глибоко особистим — тим, що колись було частиною її самої, але тепер повинно бути витіснене, щоб не зруйнувати межі внутрішнього Я. Зло тут виступає невидимим, проте руйнівним розривом людської ідентичності (Kristeva, 1982, pp. 1–4; 8–10; 13). В іншій праці (Kristeva, 1989) дослідниця переходить до теми меланхолії. Вона розмірковує про стан, коли людина не здатна осмислити втрату. Тут зло мовчазне. Воно проявляється у втраті сенсу, перетворюється на безмовний біль, що роз'їдає особистість зсередини (Kristeva, 1989, pp. 3–6; 9–10; 12–14).

Як бачимо, сучасна філософія розглядає зло в багатовимірній перспективі: як інституційну нормалізацію насильства, руйнування здатності мислити й відчувати, як втрату довіри до світу, травматичний досвід, що формує суб'єктність, як морально раціоналізовані форми насильства та внутрішній афективний розлам.

У цьому контексті постає завдання конкретизувати поняттєвий апарат. У статті ключовим поняттям є термін «амбівалентність зла», під яким пропонується розуміти здатність зла проявлятися в суперечливих формах, поєднуючи

руйнівний потенціал із моральною неочевидністю, маскуючись під турботу, етику чи справедливість і породжуючи специфічний естетичний та екзистенційний досвід.

Задане визначення є рамкою для подальшого аналізу конкретних кінематографічних прикладів, у яких амбівалентність зла набуває різних нарративних, етичних і візуальних форм. У цьому дослідженні залучено філософські концепції, сформовані Х. Арендт, П. Рікером, С. Нейман, С. Жижеком та Ю. Крістєвою, для осмислення амбівалентності зла в сучасному українському кіно. Нижченаведений аналіз кінематографічних текстів виявляє, як саме ідеї про банальність зла в Х. Арендт, пам'ять та інтерпретацію в П. Рікера, етичну апатію після катастрофи в С. Нейман, насильство, що маскується під моральну легітимність, у С. Жижека та відторгнення й меланхолію в Ю. Крістєвої репрезентуються в новітніх українських кінотекстах.

У «Клондайку» (Ер Горбач, 2022) події розгортаються в селі на Донбасі на початку війни у 2014 р. Вагітна Ірка та її чоловік Толік опиняються у вирі історичних подій. Амбівалентність зла розкривається тоді, коли Толік намагається зберегти нейтральність. Головний чоловічий персонаж має намір жити, чітко не означивши своєї позиції: він уникає конфлікту, не приймає рішення, не обирає сторону. На перший погляд, це стратегія захисту сім'ї, спроба зберегти «нормальність» у ненормальних обставинах. Парадоксально, але саме прагнення не втручатись дозволяє насильству «прорости» ще глибше.

Зло в «Клондайку» народжується там, де герой відмовляється від морального рішення. Небажання втручатися, спричинене страхом, розгубленістю й прагненням «перечекати», стає механізмом, через який зовнішнє насильство потрапляє в сім'ю. Толікова нерішучість і нездатність діяти виявляється фатальною.

Візуальна мова «Клондайку» характеризується відсутністю монтажних і композиційних пауз, що могли б знизити напруження сприйняття або помістити глядача в позицію емоційної безпеки. Камера уважно супроводжує героїв, ніби входить у їхній побут. Довгі кадри, відсутність швидкого монтажу та мінімалістичність звукового супроводу створюють ефект затриманого дихання (Рис. 1а).

Насильство стає відчутним поступово: спершу з неба буквально падають тіла пасажирів збитого рейсу МН17, вторгаючись у простір подвір'я так само випадково й нестерпно, як сама війна. Потім — вимушене забиття корови. Домашня турбота вперше трансформується в жорстокість. Далі — поява озброєних бойовиків, які забирають м'ясо, не залишаючи шансів на опір чи збереження гідності, й насильно встановлюють власний порядок. Кульмінація настає, коли Толіка змушують довести лояльність і вбити брата своєї дружини. Позиція шурина була однозначною, за що він і був «таврований» як ворог. На цьому етапі вже не можна «не визначатися»: герой обирає непокору й опускає пістолет. Тоді зброю дають шуринові та наказують: «Стріляй!». Саме в цій сцені шурина артикулює етичну межу фільму: «Ніякий ти, Толік, не сепар. Ти — раб», — каже він і стріляє в одного з бойовиків, здійснюючи акт морального опору. Проте цей жест гідності не приносить визволення — за ним слідує жорстокий розстріл обох чоловіків. Війна остаточно й безповоротно вдирається в родину (Рис. 1б).

Саме таку логіку описує Х. Арендт, аналізуючи природу банальності зла. Вона наголошує, що основою цього механізму є не демонічна жорстокість, а схильність до «сліпого послуху», або ж «послуху трупів» — *Kadavergehorsam* — як вона передає слова Айхмана (Арендт, 2021, р. 204). Йдеться про стан, у якому людина відмовляється від власного морального судження, дозволяючи зовнішнім силам визначати межі її дій. У «Клондайку» відсутність позиції також перетворюється на канал проникнення насильства, роблячи будь-яку спробу зберегти нейтральність небезпечною ілюзією.

Попри те, що у фільмі чітко окреслені явні антагоністи — бойовики, представлені як однозначна сила руйнації, — М. Ер Горбач не вибудовує класичної структури боротьби добра зі злом. Насильство — не тільки в діях бойовиків. Воно — у самому бажанні бути осторонь, коли навколо гинуть люди. Саме у відсутності героїчного протистояння й полягає драматичне напруження стрічки: глядач спостерігає не за тим, як долається зло, а навпаки — як воно поглинає



Рис. 1а. Кадр із фільму «Клондайк» (реж. М. Ер Горбач, 2022).
Джерело: Arthouse Traffic. Тут і далі — використано з науковою метою.



Рис. 1б. Кадр із фільму «Клондайк» (реж. М. Ер Горбач, 2022).
Джерело: Netflix.

все навколо, і навіть народження дитини у фіналі не сприймається як «гепі-енд».

У «Памфірі» (Сухолиткий-Собчук, 2022) амбівалентність зла набуває іншого виміру: вона постає не з байдужості чи втечі від рішення, а з надмірної відповідальності, яка перетворює високоморальне прагнення на пастку. Герой фільму Памфір — колишній контрабандист, проте гарний сім'янин, — повертається до родини з наміром чинити правильно: він хоче бути чесним, працювати легально, жити гідно. Проте система, у яку він повертається — економічна нестабільність, тіньові правила виживання, тиск родинної честі та очікувань, — підштовхує його до дій, які одночасно є проявом любові та шляхом до порушення закону. Його рішення знову долучитися до контрабанди є актом самопожертви: це спроба забезпечити майбутнє сина, зберегти честь сім'ї, взяти на себе відповідальність, яка, на його переконання, належить батькові (Рис. 2а, 2б).

У цьому жесті немає злого наміру — навпаки, є прагнення добра. Чоловік не злодій, але саме його шляхетний мотив запускає ланцюг руйнування. Трагедія героя (ми бачимо в нього наявність морального компаса) полягає в надмірній впевненості в правильності власної жертви. У «Памфірі» зло «проростає» через обов'язок: рішучість діяти «правильно» стає механізмом, що неминуче веде до насильства. Цей парадоксальний причинно-наслідковий зв'язок описує С. Жижек, аналізуючи етично санкціоновані форми зла, які ґрунтуються на добрих намірах. Він зауважує, що моральна позиція, спрямована на протидію очевидним формам насильства, часто «намагається відвернути нашу увагу від справжнього осередку проблеми, приховуючи інші форми насильства і таким чином беручи в них активну участь» (Žižek, 2008, p. 10–11) [тут і далі — переклад А. Д.]. Памфір, певний у своїй правоті, не помічає, що його дії підтримують



Рис. 2а. Кадр із фільму «Памфір» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2022).
Джерело: Netflix.



Рис. 2б. Кадр з фільму «Памфір» (реж. Д. Сухолиткий-Собчук, 2022).
Джерело: Netflix.

саме ту систему, яка знищує його родину. Герой не є антагоністом, але його принципова відданість породжує трагедію, демонструючи, що найнебезпечніші форми зла виникають тоді, коли діють від імені моральної правоти.

В «Атлантиді» (Васянович, 2019) амбівалентність зла постає як стан виснаженого світу, а не дія окремих суб'єктів. Проблематика зла переноситься в площину постісторичного існування, де ресурс добра вичерпано. Події відбуваються в гіпотетичному поствоєнному майбутньому сходу України. При цьому фільм відтворює сучасність із холодною документальною точністю. Головні персонажі — ветеран із посттравматичним розладом і жінка, яка працює в місії з ексгумації тіл, — живуть у місці, де підтримувати

життя, а тим паче його сенс, неможливо: зруйновані заводи, сухі поля, мертва природа. Це світ, у якому війна закінчилася, але зло нікуди не зникло — воно осіло в ґрунті, у воді, у людях (Рис. 3а).

У цьому сенсі фільм розгортається в тій самій логіці, яку описує С. Нейман, коли зауважує: «Те, що світ не містить ані справедливості, ані сенсу, підриває нашу здатність як діяти в ньому, так і розуміти його» (Neiman, 2002, р. 7). У В. Васяновича ми бачимо саме таку реальність, у якій здатність діяти й розуміти зруйнована самою структурою післявоєнного буття.

Тут немає антагоніста в традиційному розумінні. Ніхто не чинить прямого насилля, навпаки — більшість людей просто механічно існують

без вибору. Зло стає фоном. І воно переважає добро. Не тому, що добро знищили, а тому, що його енергетика вичерпалася разом із суспільним досвідом страждання.

Особлива роль у фільмі належить тілам і землі. Сцени ексгумації — єдина форма етичної дії, яка зберігає сенс у цьому світі. Повертати мертвих — означає не дозволити історії остаточно розчинитися. Це ритуал свідчення, останній спосіб опиратися знецінюванню людини. Там, де суспільство обеззброєне байдужістю, піклування про загиблих стає єдиною формою моральної вертикалі (Рис. 3b).

Естетика фільму підсилює атмосферу фонового зла: статичні плани, тривалі сцени в реальному часі, відмова від музики, мінімум діалогів. Камера не пропонує співпереживання, вона споглядає. Так народжується ефект етичної дистанції, у якій глядач повинен сам «додумати» моральні контури (Рис. 3с).

В. Васянович радикально переосмислює амбівалентність зла: воно тут не конфлікт, а наслідок виснаження. Це кіно про те, що коли війна завершується, здатність до добра не повертається автоматично. Персонажі не є ані героями, ані антигероями. Вони — живі свідки світу, який ще не знайшов нової етики.

У фільмі «Бачення метелика» (Наконечний, 2022) режисер теж звертається до теми амбівалентності зла, але робить це з абсолютно іншої точки зору. Якщо в «Клондайку» зло пов'язане з бездіяльністю, у «Памфірі» — із надмірним почуттям відповідальності, а в «Атлантиді» — із моральною виснаженістю, то тут зло проявляється як щось внутрішнє, що проникає в тіло й свідомість. Важливо те, що режисер не фокусується на зовнішньому ворогові — замість цього він показує, як насильство змінює саму природу людини, лишаючи сліди не тільки в пам'яті та тілі, а й в ідентичності.

Головна героїня, Лілія, після полону намагається повернутися до «нормального» життя. Та її тілесність уже не належить лише їй — вона вагітна (згвалтування), і це змушує її постійно стикатися з болючим спогадом про травму (Рис. 4a).

У цьому контексті найбільш релевантною є концепція *аб'єкції* Ю. Крістєвої. Вона визначає

аб'єкт як стан, у якому щось чужорідне прориває межі тіла та руйнує цілісність суб'єкта, не будучи зовнішнім ворогом чи осмисленою подією. Як зауважує Ю. Крістєва, «*аб'єкт* — це те, що відкидають, але із чим не розходяться, від чого не захищаються так, як від об'єкта» (Kristeva, 1982, р. 4). Саме так вибудовано внутрішній простір Лілії: насильство буквально проживає в її тілі, створюючи постійну присутність травми. Вагітність після згвалтування стає матеріальним проявом того «чужого всередині», від якого неможливо відмежуватися, і тому зло у фільмі не персоніфікується, а постає як всепроникна матерія, що порушує межі Я. Завдяки візуальним рішенням — флешбекам, повторюваним звукам, раптовим оптичним збоям — режисер створює враження, що насильство завжди поруч. Воно стає частиною внутрішнього досвіду героїні (Рис. 4b).

Поруч із Лілією руйнується й інша людина — її чоловік, Тоха. Він не здатний прийняти реальність, у якій опинилася дружина, і не знаходить місця для себе. Його самогубство підкреслює те, що, окрім жертви, травма глибоко впливає і на близьке оточення. Тут зло мультипліковане. У цьому вимірі показовою є логіка, яку окреслює Ю. Крістєва в «*Чорному сонці*»: меланхолія не існує ізольовано, вона порушує структуру зв'язків і здатність до символічного орієнтування, створюючи стан, у якому «під загрозою опиняються як розмежування, так і зв'язки (між суб'єктом та об'єктом, між емоційним переживанням та можливістю його осмислення)» (Kristeva, 1989, р. 183). Тоха виявляється втягнутим у цей розлам: чужа травма руйнує його власний внутрішній порядок і позбавляє можливості залишатися поруч. Тоха накладає на себе руки (Рис. 4с).

Лілія опиняється в ситуації, де кожен вибір є болісним. Вона народжує дитину, але після пологів передає її на усиновлення, не намагаючись створити ілюзію, що материнство може автоматично відновити її цілісність чи «нормальність». Рішення повернутися до служби операторкою БПЛА — це, ймовірно, єдиний спосіб для неї знову відчувати себе суб'єктом (Рис. 4d, 4e).

Фільм «Люксембург, Люксембург» (Лукіч, 2022) пропонує ще один модус роботи зі злом у сучасному українському кіно — побутово-травматичну іронію, де насильство проявляється



Рис. 3а. Кадр із фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019).
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 3б. Кадр із фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019).
Джерело: Arthouse Traffic.

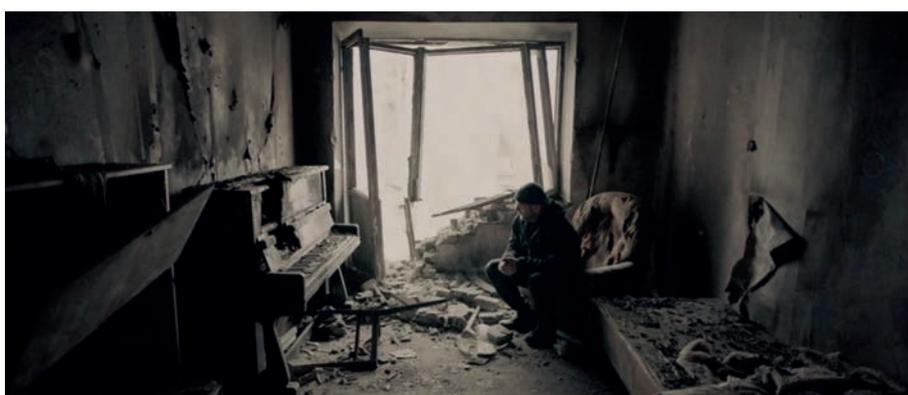


Рис. 3с. Кадр із фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019).
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 4а. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 4б. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 4с. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 4d. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 4e. Кадр із фільму «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний, 2022).
Джерело: Arthouse Traffic.

у формі життєвого досвіду, родинної історії та соціальних структур. Злом у стрічці є спадок, який передається синам-близнюкам від давно зниклого батька — кримінального авторитета — через комплекс неповноцінності, гнів і непроговорений біль, викликані його гріхами минулого. Центральний конфлікт — новина про те, що батько знайшовся й лежить при смерті в лікарні в Люксембурзі. Подорож братів до батька перетворюється на пошуки власної ідентичності. Батько у фільмі постає фігурою відсутності й травми, відголоском токсичної маскулінності пострадянського простору. Його сини сформувалися не через батьківський приклад, а через брак любові, відповідальності й сенсу (Рис. 5a).

У цій історії амбівалентність полягає в неможливості назвати когось остаточно винним чи невинним. Батько завдав болю, але його власна історія є історією людини, породженої та зруйнованої системою. Сини зляться на нього, при цьому Коля повторює його жести, інтонації, емоційні реакції, а Вася відчайдушно намагається не бути таким, як він (Рис. 5b).

Тут злом є спадкова деформація, що народжується там, де відсутні моделі ніжності і право на слабкість. У цьому сенсі батьківська присутність у фільмі постає як своєрідний *pharmakon*¹: джерело ідентичності, яке водночас отруює тих, хто змушений нести його спадок. Саме так діє те, що П. Рікер описує як незняте напруження між

¹ *Pharmakon* — це амбівалентна субстанція, яка одночасно лікує та отруює. У міфі «Федра» ним названо письмо, що здатне водночас підтримати пам'ять і спричинити забуття. П. Рікер використовує термін *pharmakon* для опису подвійної дії історії та травматичної пам'яті: те, що покликане зберігати, може також руйнувати.

пам'яттю та її інтерпретаціями: «...історія залишається перешкодою для пам'яті — так само, як і *pharmakon* у міфі, про який ніколи не відомо, чи є він ліками, чи отрутою, чи водночас і тим, і іншим» (Ricoeur, 2004, p. 145). У «Люксембурзі...» так проявляється міжпоколіннева травма: Коля повторює поведінку батька, не успадкувавши від нього нічого, окрім болю (Рис. 5с).

А. Лукіч перетворює травму на іронічну форму захисту. Сміх приховує сором, гнів і розгубленість. Фільм не пропонує катарсису, не формулює однозначного морального висновку. Персонажі не йдуть шляхом героя і не стають носіями зла — вони існують у полі невизначеності, де любов до батька змішується з ненавистю, а бажання впізнати минуле — з прагненням позбутися його назавжди.

Гуманізм А. Лукіча полягає в тому, що він не моралізує і не виправдовує, а демонструє людську крихкість перед спадком травми. Фільм показує зло, що є результатом інфікованості минулим. Єдиний можливий опір при такому сценарії — це сказати собі правду, навіть якщо вона не принесе полегшення (Рис. 5d).

«Люксембург...» увиразнює ще один вимір амбівалентності зла в українському кіно: зло як нездатність розірвати коло емоційного та історичного передання болю, як боротьба з невидимою тінню минулого, що визначає майбутнє більше, ніж будь-який зовнішній ворог.

В одній із новел фільму «Погані дороги» (Ворожбит, 2020) амбівалентність зла набуває форми психологічної гри влади, де традиційний поділ на героя і антагоніста руйнується на рівні етичної структури сцени. Журналістка, опинившись у замкненому просторі з бойовиком, формально постає в ролі жертви: позбавлена свободи, фізично вразлива, над нею нависає загроза смерті (Рис. 6а).

Проте візуальна й драматургічна побудова епізоду поступово демонструє, що вразливість тут не тотожна безсиллю (Рис. 6б).

Сепаратист не є демонізованим катом, його влада непевна, емоційно хаотична, позначена потребою у визнанні. Він намагається утвердити себе через приниження Іншого, але його насильство позбавлене монументальності: це влада, яка постійно сумнівається в собі та прагне підтвердження. Саме тому він переходить від

заякування до дивної потреби в діалозі, намагаючись отримати від жінки не тільки покору, а й символічну співучасть (Рис. 6с, 6d).

У свою чергу, журналістка не чинить відкритого спротиву, але її внутрішній контроль над тілесністю й страхом стає альтернативною формою суб'єктності. У її поведінці немає очікуваної драматизації жертви, але є витримка й внутрішня дисципліна (Рис. 6е, 6f).

Кульмінація сцени — миттєве вбивство агресора лопатою — відбувається поза катарсисною логікою справедливості. Хоча фізичне насильство є інтенсивним — після першого удару героїня тікає, але одразу повертається й завдає множинних ударів кам'яним блоком, супроводжуючи їх криком «На-на-на», а наприкінці плює на тіло кривдника, — цей спалах гніву не набуває форми усвідомленої помсти. Радше йдеться про афективний вибух, що не структурується нарративом відплати. Дія виглядає майже автоматизованою, так ніби суб'єктність героїні на мить розпадається, поступаючись імпульсивному механізму виживання (Рис. 6г, 6h).

У цій точці фільм формулює інший тип амбівалентності зла: зло не обмежується фігурою агресора; воно існує як «кругообіг» насильства, що може переходити від того, хто катує, до того, хто чинить спротив, не змінюючи самої логіки дії. Героїня, знищивши загрозу, не перетворюється на переможницю — вона не отримує ані сили, ані влади, ані морального піднесення. Її вчинок не встановлює справедливості і не ліквідує зло. Навпаки, він показує, що насильство не має стабільного носія: його можна чинити без наміру й без емоції. Герой і антагоніст не міняються місцями. Саме тут резонує теза С. Жижека про різницю між видимим і невидимим насильством: «суб'єктивне насильство — лише найбільш видима частина тріади... тоді як “системне” та “символічне” насильство залишаються непомітними, бо саме вони утворюють нульовий рівень, на тлі якого ми сприймаємо щось як насильство» (Žižek, 2008, p. 1–2). Новела з журналісткою оголює саме цей невидимий рівень: ситуація захоплення, страху й тілесної вразливості стає лише поверхневим шаром глибшої структури владної гри, де насильство вже присутнє як порядок середовища, як «темна матерія» стосунків, у які герої змушені вписуватися.



Рис. 5а. Кадр із фільму «Люксембург, Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022).
Джерело: Netflix.



Рис. 5б. Кадр із фільму «Люксембург, Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022).
Джерело: Netflix.



Рис. 5с. Кадр із фільму «Люксембург, Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022).
Джерело: Netflix.



Рис. 5d. Кадр із фільму «Люксембург, Люксембург» (реж. А. Лукіч, 2022).
Джерело: Netflix.



Рис. 6a. Кадр із фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020).
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 6b. Кадр із фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020).
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. бс, бд. Кадри з фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020).
Джерело: Arthouse Traffic.

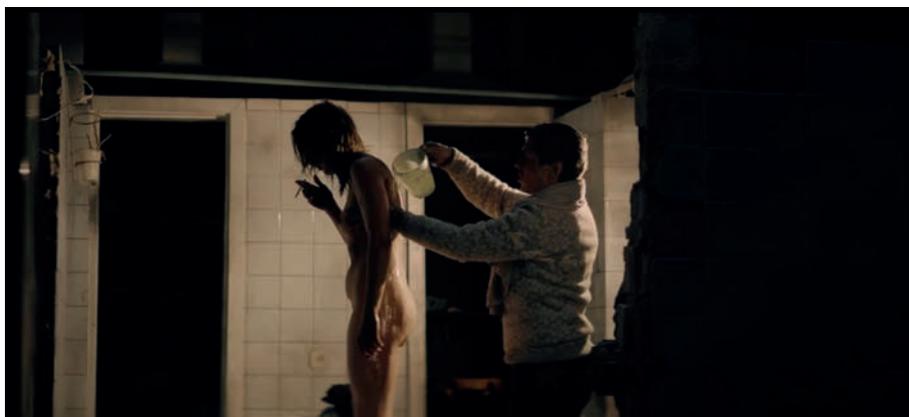


Рис. бе, бф. Кадри з фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020).
Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 6г, 6н. Кадри з фільму «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит, 2020). Скріншоти.

У цьому полягає внесок «Поганих доріг» у сучасний дискурс про амбівалентність зла: стрічка пропонує модель, де насильство не пояснюється і не виправдовується, а персонаж може одночасно бути і вразливим, і здатним завдати удару, і зберегти людяність.

Представлені приклади українських фільмів засвідчують, що зло в сучасному кінематографі має множинність форм прояву, воно пов'язане з трансформацією суб'єктності, межами приватного й колективного досвіду, а також із кризою традиційних етичних наративів. У цих стрічках зло не локалізується в окремому носіїві, не редукується до насильницького акту. Постає необхідність у систематизаційному підході, що дозволив би осмислити різні режими амбівалентності, у яких зло функціонує як досвід, наслідок, умова або невидимий тиск на суб'єкта.

Нижче пропонується типологія модусів амбівалентного зла в сучасному українському кіно, яка впливає з розглянутих випадків і водночас дозволяє концептуально оформити етичну рамку вітчизняного сучасного кіно (див. таблицю 1).

Розглянуті фільми засвідчують: амбівалентність зла в сучасному українському кіно формується як багаточарова матриця досвіду, що

охоплює онтологію світу, етику суб'єкта й внутрішню динаміку травми. Амбівалентне зло не зводиться до моральної невизначеності персонажів — воно втілене в ширших процесах історичної пам'яті, екзистенційної трансформації та внутрішнього досвіду травми.

Така багаточаровість потребує узагальнення. Важливо не лише описати окремі форми амбівалентності, а й окреслити структуру, у межах якої українське кіно сьогодні осмислює зло як досвід, як стан і як етичний виклик. Йдеться про перехід від локальних наративів до концептуальної моделі, що дозволяє пояснити, як сучасна кіномова формує нову оптику етичного бачення в умовах історичних і суспільних зрушень. Амбівалентність зла постає як багаторівнева система, що водночас відображає реальність та формує нові форми моральної чутливості й екранного мислення (див. таблицю 2).

1. *Онтологічний* модус: зло як стан світу після катастрофи. У цьому вимірі амбівалентність зла постає як фундаментальна характеристика реальності. Моральні категорії втрачають регулятивний потенціал. Дія, співчуття та етичне судження більше не визначають людську природу.

Типологія амбівалентності зла в сучасному українському кіно

Модус амбівалентного зла	Ключова ознака	Логіка прояву	Приклади фільмів
Інтернальне / тілесне зло травми	Зло оселяється в суб'єктності	Тіло та психіка як простір вторгнення насильства; травма як внутрішній ворог	«Бачення метелика»
Інверсивно-реляційне зло	Розмивання ролей жертва / агресор	Екстремальна ситуація робить можливим перехід ролей, насильство виникає як відповідь системи	«Погані дороги»
Зло неможливої нейтральності	Намагаючись бути осторонь, герой відкриває простір злу	Відмова від позиції -> втручання насильства в приватний простір -> руйнування сім'ї та дому	«Клондайк»
Зло надмірної відповідальності	Моральний імператив веде до руйнації	Суб'єкт прагне добра, але порушена при цьому етика трансформується в наслідки, які шкодять іншим	«Памфір»
Зло виснаження й морального вакууму	Світ після катастрофи, етика знеживлення	Відсутність «зла» як дії, зло як стан	«Атлантида»
Зло спадкової травматичності	Передача болю і токсичних моделей через покоління	Відсутність злого наміру, але наслідувальне відтворення насильницьких патернів	«Люксембург, Люксембург»

Табл. 2.

Три модуси амбівалентності зла

Рівень	Ключові ознаки	Приклади фільмів
Онтологічний рівень	– світ після катастрофи – вичерпаність етичних орієнтирів	«Атлантида»
Етичний рівень	– неможливість однозначного морального вибору – будь-яке рішення — дія чи бездіяльність — може мати руйнівні наслідки	«Клондайк» «Памфір» «Погані дороги»
Психоафективний рівень	– тіло як носій травми – трансформація ідентичності через досвід	«Бачення метелика» «Люксембург, Люксембург»

Ключові ознаки цього рівня: виснажений світ, у якому гуманістичні орієнтири втратили дієвість; домінування моральної втоми та відсутність класичної конфліктної драматургії; людина існує радше як свідок, а не як активний носій етичної позиції чи агент змін. Зло набуває онтологічного статусу — воно перестає бути моральною категорією і стає умовою існування.

Кінематографічний приклад — «Атлантида» В. Васяновича: поствоєнний простір зображено як середовище, де більше не працюють ані логіка героїчного вчинку, ані логіка зла як навмисної деструкції. Життя триває у формі виживання та виконання механічних дій. Герої не борються, а свідчать про наслідки насильства й неможливість повернення до морально-етичної системи координат.

2. *Етичний* модус: зло як наслідок дії або не дії. У цьому вимірі амбівалентність зла формується через простір морального вибору між відповідальністю та спробою уникнути залученості. Зло є наслідком рішень, прийнятих у ситуації етичної невизначеності, обмежених можливостей та тиску зовнішніх обставин.

Ключові ознаки цього рівня: персонажі діють або утримуються від дії, хоча кожен варіант несе моральні ризики; добро не гарантується навіть етичними намірами — результат може виявитися деструктивним; героїчний вибір відсутній: відповідальність постає як виснажлива внутрішня боротьба з неоднозначністю ситуації.

Кінематографічні приклади:

- «Клондайк» (М. Ер Горбач): зло проявляється в нездатності обрати сторону, нейтралітет героя призводить до трагедії;

- «Памфір» (Д. Сухолиткий-Собчук): батько порушує закон із логіки любові та відповідальності;
- «Погані дороги» (Н. Ворожбит): етичні ролі руйнуються, коли жертва інстинктивно вбиває насильника.

У цьому модусі амбівалентність зла полягає в тому, що жоден вибір не гарантує моральності: дія може стати насильством, а бездіяльність — зрадою.

3. *Психоафективний* модус: зло як травма, «інфікованість» пам'яті та ураження суб'єктності. У цьому вимірі амбівалентність зла формується через тілесну й емоційну реальність. Зло постає як щось, що проникає всередину героя, змінює здатність відчувати, довіряти, любити й бачити світ. Його джерелом є травматичний досвід. Він продовжує існувати всередині людини, незалежно від її волі.

Ключові ознаки цього рівня: травма як форма насильства, що розвивається далі після події; тіло стає носієм пам'яті, болю, підозри, руйнування ідентичності; злом є внутрішній травматичний досвід, а не зовнішній ворог; межа між жертвою і суб'єктом дії розмивається.

Кінематографічні приклади:

- «Бачення метелика» (М. Наконечний): жіноча тілесність після сексуального насильства стає полем боротьби між життям, пам'яттю й внутрішнім вторгненням зла; рішення віддати дитину як спроба повернути автономію тіла й знову увійти в простір дії;
- «Люксембург, Люксембург» (А. Лукіч): комічна форма приховує травматизацію чоловічої ідентичності через відсутність батька, неспроможність оплакати втрату; неможливість стабільної емоційної прив'язаності.

У цьому модусі зло набуває психоафективної форми, що поселяється в тілі та пам'яті. Амбівалентність полягає в нездатності повернути цілісність ідентичності після травми. Зло стає

внутрішньо присутнім, таким, що визначає спектр емоцій і можливість етичного відчуття.

Висновки. У цій науковій розвідці ґрунтовно досліджено феномен амбівалентності зла як ключового етичного, естетичного й наративного вектора сучасного українського кінематографу. Аналізу піддано знакові кінематографічні твори останніх років, у яких традиційна дихотомія героя й антагоніста зазнає концептуального переосмислення, а сам досвід зла інтерпретується як багатовимірна категорія, що втілюється в модусах травми, моральної втоми, екзистенційної «застиглості» або ж надмірної відповідальності. Означено, що сучасне українське кіно формує нові етичні горизонти, де зло втрачає однозначність і набуває амбівалентних форм. У цьому процесі герої більше не функціонують як носії моральної абсолютності, а радше як суб'єкти, втягнуті в складні взаємозв'язки відповідальності, пам'яті, емоційної деформації та культурного тиску.

Сучасна українська кіномова, як засвідчують розглянуті фільми, створює унікальний ландшафт морального досвіду, у якому зло не завжди виявляється актом волі чи зовнішньої агресії, а часто постає як ефект історичної обтяженості, психологічної ураженості або моральної невизначеності. Це відкриває перспективу нової філософії етичного зображення в аудіовізуальному мистецтві.

Відтак, **предметом подальших досліджень визначено** розгортання системного опису модусів амбівалентності зла в широкому спектрі аудіовізуальних текстів, а також розробку поняттєвого апарату, здатного відрефлексувати взаємодію між травматичним досвідом, суб'єктністю та модусами етичного залучення глядача, що трансформують його позицію, зокрема введення в кінознавчий науковий дискурс поняття «етичне візуальне мислення».

Список посилань

- Агеева, В. (2023). *За лапшунками імперії: есеї про українсько-російські культурні відносини*. Віхола.
- Арендт, Х. (2021). *Айхман в Єрусалимі. Розповідь про банальність зла* (А. Котенко, Пер. з англ.). Дух і Літера.
- Бауман, З. (2022). *Модерність і Голокост* (К. Діса, Пер. з англ.). Дух і літера.
- Брюховецька, Л. (2005). «Але світ прийде на екран...» О. Довженко: теоретичне осмислення поетики кіно. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*, 40, 72–76.
- Васянович, В. (Режисер). (2019). *Атлантида* [Фільм]. Garmata Film Production; Doco Digital; Limelite; Державне агентство України з питань кіно.

- Ворожбит, Н. (Режисерка). (2020). *Погані дороги* [Фільм]. Kristi Films (у співавт. з Українським культурним фондом).
- Грабович, Г. (1997). *До історії української літератури: студії, есеї, полеміка*. Основи.
- Грицак, Я. (2022). *Подолати минуле: глобальна історія України*. Портал.
- Гундорова, Т. (2024). *Транзитна культура і постколоніальна травма*. Віхола.
- Ер Горбач, М. (Режисерка). (2022). *Клондайк* [Фільм]. Kedr Film; Protim Video Production; TRT.
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Фенікс.
- Лукіч, А. (Режисер). (2022). *Люксембург, Люксембург* [Фільм]. Fore Films; Feline Films.
- Мусієнко, О. (2021). Символіка стихій як смислоутворюючий фактор у кінематографі. *Вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*, 29, 25–35. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248727>
- Наконечний, М. (Режисер). (2022). *Бачення метелика* [Фільм]. 4 Film; Tabor Production; MasterFilm; Sisyfos Film Production.
- Погребняк, Г. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ — початку ХХІ століття* [монографія]. НАКККіМ.
- Рябчук, М. (2011). *Постколоніальний синдром: спостереження*. К.І.С.
- Сухолинткий-Собчук, Д. (Режисер). (2022). *Памфір* [Фільм]. BosonFilm; Les Films d'Ici; Madants; Wady Films; Quijote.
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1989). *Black sun: Depression and melancholia* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Neiman, S. (2002). *Evil in modern thought: An alternative history of philosophy*. Princeton University Press.
- Plantinga, C. (1999). *The scene of empathy and the human face on film*. In C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: Film, cognition, and emotion* (pp. 239–255). Johns Hopkins University Press.
- Ricoeur, P. (1967). *The Symbolism of evil*. Beacon Press.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press.
- Smith, M. (2022). *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Žižek, S. (2000). *The fragile absolute: Or, why is the Christian legacy worth fighting for?* Verso.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

References

- Aheieva, V. (2023). *Behind the scenes of the empire: essays on Ukrainian-Russian cultural relations*. Vikhola. [In Ukrainian].
- Arendt, Kh. (2021). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (A. Kotenko, Trans. from English). Dukh i Litera. [In Ukrainian].
- Bauman, Z. (2022). *Modernity and the Holocaust* (K. Dysa, Trans. from English). Dukh i Litera. [In Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2005). “But the world will come to the screen...” O. Dovzhenko: theoretical understanding of the poetics of cinema. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury*, 40, 72–76. [In Ukrainian].
- Vasianovych, V. (Director). (2019). *Atlantis* [Film]. Harmata Film Production; Doco Digital; Limelite; State Agency of Ukraine for Film. [In Ukrainian].
- Vorozhbyt, N. (Director). (2020). *Bad roads* [Film]. Kristi Films (in collaboration with the Ukrainian Cultural Foundation). [In Ukrainian].
- Hrabovych, H. (1997). *On the history of Ukrainian literature: Studies, essays, polemics*. Osnovy. [In Ukrainian].
- Hrytsak, Ya. (2022). *Overcoming the past: A global history of Ukraine*. Portal. [In Ukrainian].
- Hundorova, T. (2024). *Transit culture and postcolonial trauma*. Vikhola. [In Ukrainian].
- Er Horbach, M. (Director). (2022). *Klondike* [Film]. Kedr Film; Protim Video Production; TRT. [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2007). *Cinema in independent Ukraine: Trends, films, personalities*. Feniks. [In Ukrainian].
- Lukych, A. (Director). (2022). *Luxembourg, Luxembourg* [Film]. Fore Films; Feline Films. [In Ukrainian].
- Moussienko, O. (2021). The symbolism of the elements as a meaning-forming factor in cinema. *Visnyk KNUKКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*, 29, 25–35. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248727>. [In Ukrainian].
- Nakonechnyi, M. (Director). (2022). *Vision of a butterfly* [Film]. 4 Film; Tabor Production; MasterFilm; Sisyfos Film Production. [In Ukrainian].

- Pohrebniak, H. (2020). *Authorial cinema in the cultural space of the second half of the XX century — early XXI century* [monograph]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Riabchuk, M. (2011). *Postcolonial syndrome: observations*. K.I.S. [In Ukrainian].
- Sukholytkyi-Sobchuk, D. (Director). (2022). *Pamfir* [Film]. BosonFilm; Les Films d'Ici; Madants; Wady Films; Quijote. [In Ukrainian].
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press. [In English].
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press. [In English].
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press. [In English].
- Kristeva, J. (1989). *Black sun: Depression and melancholia* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press. [In English].
- Neiman, S. (2002). *Evil in modern thought: An alternative history of philosophy*. Princeton University Press. [In English].
- Plantinga, C. (1999). *The scene of empathy and the human face on film*. In C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: Film, cognition, and emotion* (pp. 239–255). Johns Hopkins University Press. [In English].
- Ricoeur, P. (1967). *The Symbolism of evil*. Beacon Press. [In English].
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press. [In English].
- Smith, M. (2022). *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford University Press. [In English].
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press. [In English].
- Žižek, S. (2000). *The fragile absolute: Or, why is the Christian legacy worth fighting for?* Verso. [In English].
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador. [In English].

Отримано: 12.01.2026
Прийнято до друку: 02.02.2026

А. А. Демура

аспірантка, кафедра кінознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

A. Demura

postgraduate student, Department of Film Studies, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

ЦИВІЛЬНЕ НАСЕЛЕННЯ У ВОЄННОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: СТРАТЕГІЇ ВИЖИВАННЯ ТА АДАПТАЦІЇ

Б. О. Ружанський

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 lyubomira70@i.ua

B. Ruzhanskyi

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0001-7000-3050>

Б. О. Ружанський. Цивільне населення у воєнному кінематографі: стратегії виживання та адаптації

У статті досліджено художні особливості зображення цивільного населення у воєнному кінематографі, розглянуто відтворення стратегій виживання й адаптації під час бойових конфліктів. Основуючись на прикладах фільмів, створених у період з 1918 по 2025 рік, виокремлено ключові типи образів мирних жителів, що можуть становити як мовчазну масу, яка не бере зброї до рук, так і особистостей, котрі намагаються вплинути на воєнно-політичну ситуацію, обравши для себе одну зі сторін конфлікту в ролі союзника або благодійника. Проаналізовано кінофільми на предмет еволюційних змін в особливостях демонстрації образів мирних жителів — від спрощених поглядів до багатшарових інтерпретацій досвіду. Виявлено наративні інструменти, що передають фізичні (тактики втечі, засоби маскування), психологічні (подолання наслідків травми) та соціальні (взаємодія з провладними структурами) механізми виживання цивільного населення.

Ключові слова: *цивільне населення, воєнний кінематограф, стратегії виживання, адаптація, образ, колективна пам'ять.*

B. Ruzhanskyi. Civilians in war cinema: strategies for survival and adaptation

The article examines the artistic features of civilians' depiction in war cinema, focusing on their survival and adaptation strategies during armed conflicts.

The relevance of the research topic is driven by transformations such as wars in the XX–XXI centuries, in which civilians are increasingly participating on one side of the conflict. Changes in warfare necessitate changes in survival strategies, and overall civilizational development influences the reinterpretation of the concept of war trauma and its consequences.

The purpose of the article is to identify the artistic and documentary means used in war cinema (1918–2025) to represent civilians' survival and adaptation strategies in the context of prolonged armed conflicts or temporary hostilities.

The methodology. The stated aim necessitated the use of a comparative methodology, which allows for the identification and comparison of research on the artistic features of depicting civilians in war cinema from the first half of the XX century to the first quarter of the XXI century. During the work, methods of figurative-stylistic analysis, comparative analysis, content analysis, and systematization were applied.

The source base consists of English-language foreign works concerning film theory and war-themed research.

The results presented in the article allow for the identification of key types of civilian portrayals. These can range from a silent majority that does not take up arms to individuals who attempt to influence the military-political situation around them by choosing one side of the conflict as an ally or benefactor.

The scientific novelty and relevance of the work lies in the need to highlight the connections between artistic images, socio-cultural conditions, and psychological mechanisms of adaptation that enables a realistic perspective on the images of armed conflicts, where non-combatants are not only victims but often are the participants in complex and deliberate survival strategy.

The practical significance of the research involves the possibility of applying its results in film studies and comparative studies, in particular when considering the issues of demonstrating the survival of civilians in combat situations from the point of view of providing the potential viewer with the most useful information to ensure their own and collective security, as well as possessing basic knowledge about behavior in emergency situations.

Keywords: *civilian population, war cinema, survival strategies, adaptation, portrayal, collective memory.*

Актуальність теми дослідження зумовлена трансформацією специфіки воєн у XX–XXI ст., під час яких цивільне населення дедалі частіше бере участь на одній зі сторін конфлікту. Зміни ведення війни потребують і змін стратегій виживання, а розвиток цивілізації загалом впливає на переосмислення поняття травми війни та

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

її наслідків. Кінематограф у зазначеному сенсі репрезентує складність цієї проблематики й нерідко може використовуватись для підготовки цивільного населення, його обізнаності в питаннях ефективності чи хибності певних поведінкових моделей та стратегій виживання.

Постановка проблеми. Нині кінематограф відіграє значну роль у формуванні історичної пам'яті та зазвичай подає воєнні конфлікти через героїчний образ військових і видовищні батальні епізоди. Водночас цивільні, які становлять переважну більшість жертв сучасних війн, часто залишаються на периферії сюжету. Їхній досвід показують фрагментарно або ж обмежують стереотипними ролями безпорадних жертв чи другорядних фігур на тлі воєнних дій. Подібний дисбаланс у мистецькому осмисленні війни створює викривлене уявлення про реальність збройних конфліктів, у яких некомбатанти є не лише жертвами, а й учасниками складних та продуманих стратегій виживання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика, пов'язана із цивільним населенням у воєнному кінематографі розглядається в працях різного спрямування. Зокрема, у праці Т. Барнса (Burns, 2001) подано аналіз художніх контрастів між фронтовою дійсністю та проявами цивільного патріотизму в класичних фільмах. Дослідження М. Ендера (Ender, 2005) водночас висвітлює особливості репрезентації сімей військовослужбовців у кінематографі, представляючи їх як унікальну ланку цивільного населення. У роботі С. Пеше (Pesce, 2009) розглядається вплив екранних творів серед інших складових на формування колективної пам'яті про війну.

Такі аспекти війни, як насильство, пошук загиблих та засоби їх репрезентації в кіно висвітлюються в публікаціях Х. Пьотша (Pötzsch, 2013), Дж. Клоуз (Close, 2017), Я. Радошинської (Radošinská, 2020). Тема цивільної оборони в кіно з метою підготовки мирного населення порушується П. Беннесвед і К. Сильвес (Bennesved & Sylvest, 2022). Науковці С. Раджендран і Е. Багавандосс (Rajendran & Baghavandoss, 2024) досліджують, як змінюються образи виживання цивільних у постапокаліптичних стрічках. Автор солідаризується зі спостереженнями та

висновками означених учених, але водночас зауважує, що комплексного висвітлення проблематики репрезентації стратегій виживання цивільного населення під час війни в кінематографі ще здійснено не було.

Мета статті — виявити художні й документальні засоби, за допомогою яких у воєнному кінематографі (1918–2025) репрезентуються стратегії виживання та пристосування цивільних осіб до умов тривалих збройних конфліктів або ж тимчасових боєзіткнень.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передусім слід зазначити, що воєнний фільм — це жанр кінематографу, який з художньої точки зору реконструює різні бойові дії, що відбувалися протягом історії людства.

Створення кінематографічних образів цивільних у воєнних стрічках тісно пов'язане зі змінами характеру самих воєн і трансформацією суспільних уявлень про їхні наслідки. Раніше в історії людства можна було чітко виокремити зону фронту, на якій ішли бої між живою силою супротивників, та зони тилу, до котрих діставались війська однієї зі сторін протистояння, зазвичай внаслідок локальної або повної перемоги над іншою. У ХХ ст. військово-технічний прогрес здійснив значний стрибок у засобах масового знищення. Г. Оукс і Е. Гроссман зазначають, що Друга світова війна фактично знищила межу між солдатами та цивільними, між «фронтом» і «тилом» (Oakes & Grossman, 1992, p. 375).

У стрічках про Першу світову війну, серед яких — класична екранізація роману Е. М. Ремарка «На західному фронті без змін» (1930 р., реж. Л. Майлстоун) та її численні ремейки, — яскраво показано промілітаристичний досвід мирного населення в тилу Німецької імперії. Стрічка Л. Майлстоуна демонструє контраст між жорсткими реаліями фронту та відстороненістю тилу: Пауль Боймер, скориставшись відпусткою, повертається додому, але не може порозумітися зі своїм учителем і мешканцями міста, сповненими шовіністичних настроїв. У цій екранізації мирних жителів показують жертвами власної неінформованості та впливу пропаганди.

Друга світова війна стала переломним моментом у розвитку світового кінематографу. Під час воєнних років на екрани виходили стрічки, подібні до американської «Місіс Мінівер» (1942 р., реж. В. Вайлер), де в центрі уваги — стійкість і єдність цивільного населення вигаданого англійського селища Белхен перед лицем небезпеки. Уже після завершення війни, особливо в європейському кіно, дедалі частіше з'являються більш відверті й трагічні розповіді про долю мирних мешканців («Канал», 1957 р., реж. А. Вайда).

Після подій 6 та 9 серпня 1945 р., коли на японські міста Хіросіму та Нагасакі були скинуті американські ядерні бомби, всі верстви населення в цілому світі зіткнулися з потенційною загрозою миттєвого знищення великої кількості людей внаслідок подібної військової атаки. З початком нового геополітичного протистояння між двома наддержавами другої половини ХХ ст. — США та СРСР — почалася масова підготовка мирних жителів до виживання в умовах можливих збройних конфліктів майбутнього та після них. Питання методів виживання й цивільної оборони у випадку глобального військового конфлікту стали ключовими сюжетами багатьох кінострічок, які виконували пропагандистську й підготовчу функцію («Військова гра», 1966 р., реж. П. Воткінс).

Американський фільм «На березі» (1959 р., реж. С. Крамер), що розповідає про наслідки всесвітньої ядерної війни для віддаленої Австралії, та телевізійна драма «День після» (інша назва — «Наступного дня») (1983 р., реж. Н. Мейер), яка демонструє передумови та перші години після атомної атаки по штатах Канзас та Міссурі на території США, зосереджували увагу на психологічних аспектах очікування катастрофи та прагненні зберегти людську гідність у безнадійних обставинах уже після неї. Такі фільми істотно впливали на формування соціокультурних уявлень про цивільну оборону.

Зазначені фільми просували думку, згідно з якою шанси на виживання значною мірою залежать від дисципліни, розвитку технологій, організованості та національної згуртованості, хоча водночас часто акцентують і на безсиллі людини перед загрозою повного знищення.

Після розпаду СРСР у 1991 р. імовірність ядерного конфлікту суттєво зменшилася і демонстрації стратегій виживання цивільного населення під час конфліктів з використанням зброї тепер почали представлятися різноманітніше не лише у воєнних фільмах, а й в інших дотичних за жанром стрічках.

Аналіз воєнної кінопродукції надає змогу виокремити кілька типових способів виживання мирних мешканців, які отримали своє художнє втілення на екрані. Одна з головних стратегій полягає в адаптації до умов воєнного часу, таких як окупація та полювання на певні категорії населення. Вона охоплює спроби роздобути найнеобхідніше — їжу, воду та відносно безпечний притулок. Кінематографічним прикладом є дії селян під час збройного повстання на південнокорейському о. Чеджу в 1948 р. у фільмі «Джисеул» (2012 р., реж. О Муель).

Інша стратегія — евакуація з територій, охочених бойовими діями. Цю непередбачувану та хаотичну реальність відтворює американська кінострічка «Арго» (2012 р., реж. Б. Аффлек), де фокус фільму спрямований на порятунок дипломатів США з Ірану після революції 1979 р., паралельно майстерно відтворюючи атмосферу постійного страху й потреби непомітно пересуватися в умовах загрози викриття.

Важливу роль також відіграє доступ до медичної допомоги та підтримання гігієни в умовах зруйнованою війною інфраструктури. Кінематограф підкреслює значення володіння елементарними навичками надання хоча би долікарської допомоги, коли в мирного населення немає доступу до кваліфікованих спеціалістів або базового інструментарію та ліків (фільми «Доктор Живаго», 1965 р., реж. Д. Лін та «Список Шиндлера», 1993 р., реж. С. Спілберг).

Слід відмітити, що багато військовослужбовців та членів партизанських загонів — це вчорашні мирні жителі, які можуть потрапляти на поле бою не готовими до актів насилля солдатами. В американському фільмі 1918 р. «Серця світу» (реж. Д. В. Гріффіт) продемонстровано, як молодий селянин приєднується до французької армії напередодні масштабної битви. Дж. Клоуз зазначає: «Бомбардування випробовує душі людей... Ми бачимо, як німецькі війська готуються

до атаки під час обстрілу французьких окопів. Гріффіт показує їхній наступ у загальному плані, а потім наближає камеру до Хлопця, який вступає у ближній бій із німецьким солдатом: спочатку б'є його прикладом гвинтівки, потім штиком, перш ніж кинутися на наступного» (Close, 2017, р. 34). Хоча сцена зображує саме комбатанта, який безпосередньо бере участь у битві, однак він продовжує залишатися вчорашнім селянином.

Війна залишає по собі глибокі психологічні травми. Здатність зберігати внутрішню рівновагу та пристосовуватися до пережитих потрясінь стає не менш важливою, ніж фізичне виживання. Цей аспект також знаходить відображення, як-от в українському фільмі «Бачення метелика» (2022 р., реж. М. Наконечний), де головна героїня, звільнившись із російського полону, намагається вести звичне життя попри психологічні проблеми, зокрема вагітність, яка була отримана внаслідок зґвалтування в неволі. Анімаційна автобіографія режисерки М. Сатрапі «Персеполіс» (2007) демонструє глибоку травму дівчинки, яка зростає під час ісламської революції та подальшої війни в Ірані.

Окремою ланкою цивільного населення є сім'ї військовослужбовців, які першими піддаються впливу пережитих ними почуттів в умовах бойових дій. В американському фільмі «Брати» (2009 р., реж. Дж. Шерідан) показано, як сім'я капітана Сема Кагілла після його повернення з афганського полону зіштовхується з проблемами його адаптації в мирному суспільстві, серед яких — недовіра до найближчих членів родини та емоційні зриви.

Окрім стратегій виживання та адаптації цивільного населення в умовах війни, світовий кінематограф звертає увагу на трагічну смерть мирних жителів, коли вони не в змозі врятуватися внаслідок боезіткнень або особливостей воєнної диктатури. Наприклад, у румунській стрічці «Ліс повішених» (1965 р., реж. Л. Чулей) продемонстровано страту 12 селян, звинувачених у шпигунстві. Воєнний трибунал приймає рішення швидко без вислуховування всіх свідчень та сторони захисту, оскільки цього вимагає директива Австро-Угорської імперії. У британсько-французькому фільмі «Спокута» (2007 р.,

реж. Дж. Райт) демонструється смерть головної героїні стрічки, цивільної жінки Сесилії Талліс, та інших мирних жителів під час затоплення тунелів лондонського метрополітену внаслідок повітряних бомбардувань Англії в ході операції «Бліц» у 1940 р. Здавалося б, що виправдана стратегія виживання (переховування від ворожої авіації в підземеллі) через збіг обставин призвела до загибелі великої кількості цивільного населення. Однак, якщо в цій кінострічці масова смерть мирних жителів — це виняток із надійних засобів безпеки повітряних бомбардувань, то в окремих фільмах представлені випадки діяльності некомбатантів, яка майже гарантовано може призвести до великої кількості жертв (наприклад, «Битва за Гадіту», 2007 р., реж. Н. Брумфілд).

Найбільш вразливими до військового насильства категоріями мирного населення є жінки та діти. Але, як у кінематографі, так і в реальному житті подібні стереотипи мають тенденцію до спрощення, зважаючи на досвід щонайменше збройних конфліктів ХХ ст. Натомість з'являються багатогранні, активні постаті жінок, яких зображують у фільмах не лише як берегинь, а і як активних учасниць боротьби та процесів виживання («Безславні виродки», 2009 р., реж. К. Тарантіно).

Зазначимо також, що сучасний кінематограф долає колишні табу, відверто показуючи жінок як жертв сексуального насильства, що використовується як інструмент воєнної стратегії залякування та геноциду. Це трагічні історії китайських та корейських «жінок для втіхи» японських військовослужбовців у стрічках «Квіти війни» (2011 р., реж. Чжан Їмоу) та «Її історія» (2018 р., реж. Мін Кю-дон) у 1930–1940-х рр. відповідно. Згадані фільми не лише відображають воєнні злочини, а й демонструють незламну силу тих, хто зміг вижити та продовжує боротися за справедливість.

Разом із жіночим ще й дитячий погляд на війну надалі залишається одним із найвиразніших засобів передати її безглуздість і нелюдську жорстокість, з особливим акцентом на втраті невинності. У стрічці «Життя прекрасне» (1997 р., реж. Р. Беніньї) батько майстерно перетворює сувору правду концтабору на вигадану гру, ство-

рюючи для сина світ, у якому можна сміятися й мріяти, навіть коли довкола панує жах. У тому ж «Персеполісі» молода Марджан вибудовує власний захисний щит із гумору, музики та підліткового протесту, що допомагає їй протистояти тиску та заборонам у післяреволюційному Ірані. Сучасне кіно дедалі частіше торкається й теми дітей-солдатів — тих, кого позбавляють дитинства, змушуючи воювати («Кривавий діамант», 2006 р., реж. Е. Цвік; «Відьма війни», 2012 р., реж. Кім Нгуєн).

Збройні конфлікти на території Африки, а також країн колишньої Югославії підсилювали увагу до цивільного населення, яке виявилось головною мішенню етнічних чисток, терористичних атак та гуманітарних криз. Як приклад можна навести стрічки «Готель “Руанда”» (2004 р., реж. Т. Джордж) та «Куди ти йдеш, Аїдо?» (2020 р., реж. Я. Жбаніч). В обох кінострічках йдеться про психологічну адаптацію після трагічних подій геноциду.

Сучасні режисери також звертаються до теми вимушеного переселення та біженства. У процесі пошуків кращого життя багато емігрантів гинуть під час небезпечних подорожей або ж у дрібних локальних боєзіткненнях (фільми «На іншій стороні» (2007 р., реж. Ф. Акін) та «Атлантика» (2019 р., реж. М. Діоп)).

Глобалізаційні процеси, розвиток медіа та поява нових форм конфліктів (асиметричні війни, тероризм, кібератаки, навмисні та ненавмисні витоки особливо небезпечних біологічних матеріалів) — частково змінили спосіб зображення цивільного населення у військових та інших фільмах, що стосуються демонстрації боєзіткнень або актів насильства. Особливого значення набув жанр постапокаліптичного кіно, який став своєрідною метафорою для дослідження радикальних стратегій виживання після масштабних катастроф.

В епоху інтернету та високотехнологічних гаджетів, які дозволяють якісно фільмувати реальні події в найскладніших ситуаціях навіть тим людям, котрі ніколи не займалися професійною відео- та фотозйомкою, у мережі спостерігається збільшення різноманітного контенту, що стосується бойових дій та збройних протистоянь, створеного звичайними цивільними очевидцями. Подібний матеріал зручно використовувати

вже в професійних хроніках та документальних кінострічках. Так, наприклад, у фільмі про події та особливості сучасної воєнної окупації з паралельними боєзіткненнями між українською та російською армією у 2022 р. «Маріуполь: історії мешканців» (2022 р., реж. Р. Барнвел) демонструються фрагменти відеозйомок звичайних мирних жителів міста. Герої кінострічки фільмували жахи, побачені ними, на звичайні телефони, водночас намагаючись сховатися від обстрілів зі сторони армії агресора.

Отже, сучасний воєнний кінематограф, відображаючи трансформацію характеру війн та боєзіткнень різних масштабів одночасно з настроями в суспільстві, формує багатовимірний художній простір для дослідження всіх аспектів виживання мирних жителів: задоволення базових фізіологічних потреб, подолання глибоких психологічних травм та налагодження складних соціальних взаємин у середовищі, пов'язаному з актами насильства.

Висновки. Дослідження змін у зображенні цивільних осіб та їхніх способів виживання й адаптації у воєнному кінематографі дає змогу сформулювати наступне:

Кінематограф пропонує значний обсяг репрезентацій стратегій виживання в умовах війни. Серед них — добування їжі та води, пошук безпечного притулку, отримання медичної допомоги, участь в евакуації. Не менш значущими є психологічні механізми самозахисту (свідоме заперечення та відсторонення, дисоціація й пошук внутрішньої опори, наприклад у коханні, повсякденних ритуалах чи роботі з травмою) та соціальні (збереження та відновлення родинних зв'язків, утворення нових спільнот, таких як підпільні групи, партизанські загони, табори для біженців, а також моральний вибір і прояви взаємопідтримки у світі, де людяність постійно піддається випробуванням). Окрему увагу приділено гендерним аспектам — активній ролі жінок у боротьбі за життя окремих груп населення і трагічним викликам, з якими зіштовхуються діти в умовах воєнного конфлікту.

Тематика реалізується в різних жанрах — від реалістичної воєнної драми та історичної саги до постапокаліптичних сюжетів, документаль-

них робіт й анімаційних фільмів, що значно розширює виражальні можливості кіномистецтва.

Воєнні стрічки виконують ключову місію в збереженні колективної пам'яті про випробування, мужність і механізми адаптації цивільного населення. Вони не лише фіксують минуле, але й формують його осмислення в суспільстві.

Перспективи подальших досліджень полягають у системному аналізі стратегій виживання та адаптації цивільного населення у воєнному кінематографі із залученням порівняльних досліджень медіавиробництва різних країн, вивченням специфіки документальних форматів, впливу цифрових технологій.

Список посилань / References

- Bennesved, P., & Sylvest, C. (2022). Embedding preparedness, assigning responsibility: The role of film in sociotechnical imaginaries of civil defense. In M. Cronqvist, R. Farbøl, C. Sylvest (Eds.). *Cold War Civil Defense in Western Europe* (pp. 103–128). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-84281-9_5. [In English].
- Burns, T. L. (2001). *Cinematic translation: The case of war films*. *Cadernos de Tradução*, 1(7), 53–65. <https://doi.org/10.5007/5744>; https://www.researchgate.net/publication/307792317_Cinematic_Translation_the_case_of_War_Films. [In English].
- Close, J. (2017). *The image of Shell Shock: Psychological trauma, masculinity, and the Great War in British and American cinema* [Unpublished master's thesis, University of Birmingham]. University of Birmingham. [In English].
- Ender, M. G. (2005). Military brats: Film representations of children from military families. *Armed Forces & Society*, 32(1), 24–43. <https://doi.org/10.1177/0095327X05277887>. [In English].
- Oakes, G., & Grossman, A. (1992). Managing nuclear terror: The genesis of American civil defense strategy. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 5(3), 361–403. <https://doi.org/10.1007/BF01423899>. [In English].
- Pesce, S. (2009). Film and war imaginary. The Hollywood combat and cultural memory of World War II. In E. Lamberti & V. Fortunati (Eds.), *Memories and representations of war in Europe. The case of WW1 and WW2* (pp. 223–234). Rodopi / Brill. [In English].
- Pötzsch, H. (2013). Ubiquitous absence: Character engagement in the contemporary war film. *Nordicom Review*, 34(1), 125–144. <https://doi.org/10.2478/nor-2013-0047>. [In English].
- Radošinská, J. (2020) War with a thousand faces: “Militainment” in American war films. In *Megatrends a media: Megatrends and Media 2020: On the Edge (Conference) (Smolenice, Slovakia)* (pp. 94–109). [In English].
- Rajendran, S., & Baghavandoss, E. P. (2024). Rising notability of post-apocalyptic narratives in topical Hollywood movies. *Revista De Gestão Social E Ambiental — RGSA*, 18(1), 1–12. <https://doi.org/10.24857/rgsa.v18n1-092>. [In English].

Отримано: 05.01.2026
Прийнято до друку: 30.01.2026

Б. О. Ружанський

аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків, Україна

B. Ruzhanskyi

postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine

ВПЛИВ СУЧАСНИХ МЕДІАТЕХНОЛОГІЙ ТА СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА ОСВІТНІЙ ПРОЦЕС ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД

С. В. Заря

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, м. Київ, Україна
svetazarya@gmail.com

S. Zaria

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-8047-7068>

С. В. Заря. Вплив сучасних медіатехнологій та соціальних мереж на освітній процес естрадного вокального мистецтва: європейський досвід

У статті досліджено вплив сучасних медіатехнологій та соціальних мереж на освітній процес естрадного вокального мистецтва в контексті європейських тенденцій розвитку музичної освіти. Проаналізовано роль цифрових платформ, мультимедійних сервісів, інтерактивних навчальних інструментів, а також онлайн-комунікацій у формуванні нових підходів до підготовки вокалістів. Визначено особливості інтеграції цифрових технологій у практику роботи вокальних педагогів у країнах Європейського Союзу та окреслено можливості їх адаптації в українських мистецьких закладах. Розглянуто позитивні результати використання медіатехнологій у навчанні: зокрема, кращу доступність навчальних матеріалів, можливість формувати індивідуальну траєкторію навчання та розвиток самостійності студентів. Також окреслено основні ризики — надмірну залежність від цифрових інструментів і вплив соціальних мереж на формування виконавського стилю естрадного вокаліста. Додатково акцентовано на тому, що цифрові інструменти сприяють удосконаленню технічної та артистичної підготовки вокалістів у результаті використання мобільних застосунків, онлайн майстер-класів, віртуальних студій запису та систем зворотного аудіовізуального аналізу. Порівняння з європейським досвідом демонструє, що ефективне поєднання традиційних педагогічних методів з інноваційними технологічними рішеннями забезпечує підвищення якості вокальної освіти та сприяє формуванню сучасного конкурентоспроможного виконавця. Висновано про те, що європейські практики цифровізації відкривають нові перспективи для модернізації української естрадної вокальної освіти та підвищення її конкурентоспроможності у світовому культурному просторі.

Ключові слова: медіатехнології, цифровізація, соціальні мережі, естрадний вокал, вокальна освіта,

європейські практики, онлайн-навчання, інновації в мистецькій освіті, цифрові платформи, європейський досвід.

S. Zaria. The impact of modern media technologies and social networks on the educational process of pop vocal art: European experience

The relevance of the article is due to the rapid digitalization of modern society and the active development of media technologies and social networks, which are transforming the educational process in the field of pop vocal art. These changes open up new opportunities for the training of vocalists and require the adaptation of the Ukrainian system of art education to European standards.

The purpose of the article is a comprehensive analysis of the impact of modern media technologies and social networks on the educational process of pop vocal art in the European context, and the identification of opportunities for adapting European digital practices to the Ukrainian education system.

The methodology is based on a systemic approach, a comparative-analytical method, theoretical analysis and generalization of scientific sources, content analysis of the use of social networks and digital platforms in education, as well as practice-oriented methods of integrating media technologies into the vocal process.

The results. It was found that digital platforms, multimedia services, interactive learning tools, and online communications contribute to the formation of new approaches to the training of vocalists, improve the accessibility of educational materials, expand the possibilities for individual learning trajectories, and foster the development of student independence. At the same time, risks of excessive dependence on digital tools and the influence of social networks on the formation of performing style were identified.

The scientific novelty. The novelty of the study lies in the comprehensive combination of the analysis of the European experience of digitalization of vocal education with Ukrainian practice, as well as the identification of

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

effective models for integrating media technologies into the educational process.

The practical significance of the work lies in the possibility of using the obtained results to upgrade curricula, improve the methodological approaches of teachers, and increase the effectiveness of the training of modern performers.

Conclusions. It was concluded that the integration of European practices of digitalization and social networks into vocal education opens up prospects for increasing the competitiveness of Ukrainian students in the international musical space and contributes to the development of their creative and professional competencies.

Keywords: *media technologies, digitalization, social networks, pop singing, vocal education, European practices, online learning, innovations in art education, digital platforms, European experience.*

Актуальність теми дослідження. Стрімка цифровізація сучасного суспільства суттєво трансформує підходи до мистецької освіти, зокрема у сфері естрадного вокального мистецтва. Медіатехнології, мобільні застосунки, стрімінгові сервіси та соціальні мережі формують нове освітнє середовище, у якому майбутній естрадний вокаліст отримує доступ до великого обсягу навчальних ресурсів, методичних матеріалів і професійного контенту. У європейському культурно-освітньому просторі цифрові інструменти стали невіддільною частиною підготовки виконавців, сприяючи індивідуалізації навчання, розвитку креативних компетентностей та інтеграції студентів у міжнародний мистецький простір. Для України, яка активно впроваджує європейські стандарти та прагне модернізувати систему мистецької освіти, вивчення таких процесів є особливо важливим. Виявлення можливостей і ризиків диджиталізації дозволяє вдосконалити педагогічні стратегії, підвищити ефективність підготовки вокалістів та адаптувати сучасні європейські практики до національної освітньої системи. Дослідження є особливо важливим для української освітньої системи, оскільки аналіз європейського досвіду надає можливість систематизувати інноваційні практики вокальної педагогіки відповідно до сучасних світових вимог.

Постановка проблеми. Сучасний освітній процес у галузі естрадного вокального мистецтва переживає інтенсивні зміни під впливом

цифрових технологій та соціальних мереж. Попри очевидні переваги цифровізації — навчання зумовлює немало проблемних питань. Серед них: необхідність адаптації традиційних методик вокальної педагогіки до цифрового середовища, забезпечення балансу між живим вокальним тренінгом і дистанційними формами навчання, ризики формування поверхневих уявлень про виконавську майстерність під впливом соціальних мереж та потреба критичного осмислення європейського досвіду цифровізації мистецької освіти. Проблемним залишається питання ефективної інтеграції цифрових інструментів у навчальний процес так, щоб вони не замінювали, а доповнювали професійну вокальну підготовку. Водночас актуальним є визначення оптимальних моделей використання медіатехнологій у системі естрадного вокалу України з урахуванням європейських тенденцій та вимог сучасного культурно-освітнього простору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багато науковців і практиків аналізували особливості сучасної естрадної вокальної підготовки та як цифрові технології змінюють підходи до навчання. Дослідження П. Волошина (Волошин, 2022), Т. Шершової (Шершова, 2025) та М. Мороз (Мороз, 2025) акцентують на модернізації вокальної й мистецької освіти, зокрема на впровадженні європейських педагогічних підходів й оновленні змісту навчальних програм. С. Заря та Н. Єфименко (Заря & Єфименко, 2025) аналізували трансформаційні процеси в суспільстві та їх вплив на зміст і форми українського естрадного вокального мистецтва, відзначаючи необхідність адаптації педагогічних практик до нових умов. Дослідження А. Каплюк та О. Стотика (Каплюк & Стотика, 2022) висвітлюють проблеми педагогіки естрадно-джазового вокалу, підкреслюючи важливість інтеграції інноваційних технологій у підготовку сучасного виконавця. Водночас праці М. Кривоноса (Кривонос, 2024), О. Пищик (Пищик, 2024) і А. Чехова (Чехов, 2024) демонструють значення соціальних мереж і цифрових комунікацій для трансформації освітнього процесу, розвитку цифрових компетентностей і взаємодії закладів вищої освіти з громадськістю. Сукупність цих розвідок

окреслює цілісну картину сучасних тенденцій, підкреслюючи актуальність інтеграції інновацій, цифрових технологій та європейського досвіду в систему підготовки вокалістів і мистецьких фахівців.

Мета статті — комплексний аналіз та систематизація європейського досвіду використання сучасних медіатехнологій і соціальних мереж як інструментів сучасного освітнього процесу естрадного вокального мистецтва, а також визначення теоретико-методичних засад та практичних рекомендацій для формування цифрової компетентності майбутніх артистів в умовах високотехнологічної музичної індустрії.

Методологію дослідження становить комплекс наукових підходів і методів, що забезпечують всестороннє вивчення впливу медіатехнологій та соціальних мереж на освітній процес естрадного вокального мистецтва. У роботі застосовано системний підхід, який дозволяє розглядати вокальну підготовку як цілісну динамічну систему, що трансформується під впливом цифровізації. Порівняльно-аналітичний метод використано для зіставлення українських і європейських практик цифрової мистецької освіти. Теоретичний аналіз та узагальнення надали змогу опрацювати наукові джерела, сучасні педагогічні концепції й дослідження в цій сфері. Сукупність зазначених методів забезпечує наукову обґрунтованість, об'єктивність і комплексність здійсненої розвідки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний освітній процес у сфері естрадного вокального мистецтва значно змінюється під впливом цифровізації та розвитку соціальних мереж. У Європі використання медіатехнологій у мистецькій освіті вже стало звичайною практикою: онлайн-платформи для навчання вокалу, стримінгові сервіси, мобільні додатки для тренування голосу та віртуальні студії запису дозволяють студентам опрацювати матеріал у будь-який час, вдосконалювати технічні навички й експериментувати з виконавським стилем.

Як зазначає П. Волошин (2022), «у країнах ЄС існує загальна думка, що вокальне мистецтво є важливим предметом у навчальній програмі, оскільки вона розвиває специфічні музичні навички (виконання, композиція, слухання та

розуміння), особисті навички (креативність, самоідентичність та самооцінка, комунікативні навички) та культурна обізнаність (глобальна та національна ідентичність, згуртованість спільноти)» (с. 269).

Важливим аспектом є інтеграція соціальних мереж в освітній процес. Через такі платформи, як “YouTube”, “Instagram” чи “TikTok”, здобувачі мають змогу аналізувати професійні виступи, ділитися власними відео, отримувати зворотний зв'язок від педагогів та широкої аудиторії, що стимулює розвиток артистичності й самостійності. Водночас соціальні мережі також створюють певні виклики, зокрема ризик формування поверхневого розуміння виконавського мистецтва та підвищений тиск на імідж і стиль виконання. Аналіз українського досвіду показує, що інтеграція цифрових інструментів у навчальний процес перебуває на стадії активного розвитку. У мистецьких закладах, зокрема в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв, що готує артистів-вокалістів і забезпечує студентам всесторонню освіту — від вокальної майстерності та артистизму до сценічної підготовки й основ шоу-бізнесу, — уже запроваджено підхід, орієнтований на європейські стандарти.

Значний внесок робить також Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, яка готує фахівців естрадного співу. Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра має свої музичні традиції до підготовки естрадних вокалістів. Не менш важливим є і Київський національний університет культури і мистецтв, відомий своєю інноваційністю та активною співпрацею з представниками шоу-бізнесу. Ці ЗВО спільно формують освітнє середовище, що відповідає викликам часу та забезпечує підготовку висококваліфікованих вокалістів для української музичної індустрії, активно використовуються онлайн-курси, відеоматеріали й мультимедійні системи для підтримки індивідуальної підготовки студентів. Викладачі з вокалу проходять спеціалізовані курси та тренінги, щоб опанувати цифрові інструменти й упроваджувати сучасні технології в процесі вокальної підготовки, що забезпечує правильне використання медіатехнологій та соціальних мереж у навчальному процесі. У результаті інтеграції

цифрових інструментів студенти отримують можливість поєднувати вокальну підготовку з інноваційними підходами, формуючи сучасного виконавця, здатного ефективно працювати в сучасному музичному просторі.

На думку М. О. Мороз (2025), «кожен вищий мистецький навчальний заклад працює за власною освітньою програмою та індивідуально-груповим підходом. Наприклад, студенти консерваторії Нової Англії (США) (New England Conservatory of Music) працюють у майстер-класах видатних майстрів вокалу Джеральда Фінлі, Рене Флемінг та інших» (с. 189).

Як стверджує Т. Шершова (2025), «сучасний етап розвитку вокальної освіти в Україні пов'язаний із загальними процесами реформування мистецької освіти. Одним із ключових напрямів є модернізація навчальних програм відповідно до європейських стандартів» (с. 128).

Використання онлайн-платформ, соціальних мереж та мультимедійних інструментів у навчанні вокалу дозволяє поєднувати традиційні методи викладання із сучасними технологічними рішеннями. Такий підхід забезпечує індивідуальну підготовку студентів, розвиток їхніх технічних й артистичних навичок, а також сприяє формуванню конкурентоспроможного виконавця, здатного ефективно працювати як у національному, так і в європейському культурному просторі.

М. П. Кривонос (2024) зазначає: «Як показала практика останніх років (карантин, повномасштабне вторгнення) цифрові технології стали невіддільною частиною освітнього процесу. Вони суттєво допомогли в організації та забезпеченні рівних можливостей для навчання та безпеки усіх учасників освітнього процесу, змінивши наше ставлення до освіти» (с. 158).

Соціальні мережі можуть бути ефективним інструментом у навчальному процесі естрадного вокалу. Позитивні сторони включають можливість аналізу професійних виступів, обмін власними відео та отримання зворотного зв'язку від педагогів й однокурсників, що сприяє розвитку технічних, артистичних навичок та самостійності студентів. Через YouTube, Instagram або TikTok студенти мають змогу підвищувати

мотивацію до навчання. YouTube дозволяє студентам переглядати професійні виступи, аналізувати техніку вокалістів і виконувати вправи за відеоуроками. Instagram надає змогу публікувати короткі відео з власними виконаннями, отримувати коментарі від педагогів та колег і спостерігати за сучасними вокальними тенденціями. TikTok популярний серед молоді для створення музичних кліпів і виконання вокальних челенджів, що стимулює творчість, розвиток артистичності та підвищує мотивацію до регулярних тренувань.

Як стверджує А. Чехов (2024), «соціальні мережі та діджитал-комунікації стали невід'ємною частиною освітнього процесу, суттєво трансформуючи способи взаємодії між усіма учасниками освітнього середовища. Використання цифрових платформ сприяє підвищенню прозорості управління ЗВО, оптимізації адміністративних процесів та покращенню внутрішньої і зовнішньої комунікації» (с. 312).

О. В. Пищик (2024) стверджує, що «основні позитивні моменти застосування соціальних мереж в освітньому процесі. Одним із них назвемо потенційну неперервність процесу освіти, оскільки з'явилася можливість тривалої взаємодії викладачів і здобувачів освіти в будь-який зручний для цього час» (с. 49).

Водночас слід враховувати негативні аспекти. Надмірне захоплення соціальними мережами може призводити до поверхневого сприйняття вокальної майстерності, коли увага зосереджується на популярності та кількості переглядів, а не на технічному вдосконаленні. Також існує ризик психологічного тиску через порівняння з іншими виконавцями, а залежність від цифрових платформ може зменшувати мотивацію до живих репетицій та індивідуальної роботи з педагогом, що критично важливо для розвитку правильного голосу й артистичності.

О. В. Пищик (2024), з-поміж негативних аспектів використання соцмереж під час освітнього процесу, відзначає «неготовність деяких викладачів віддавати значну кількість свого вільного часу та сил із метою організації неперервності навчання, слабку ІКТ-компетенцію викладачів із багаторічним досвідом роботи, утруднений доступ до соціальних мереж через персональний комп'ютер в закладах освіти» (с. 49).

Викладачам з вокалу слід постійно підтримувати професійний тонус, слідкуючи за новими навчальними тренінгами й сучасними підходами у викладанні. Це допомагає залишатися конкурентними, надихати студентів і розширювати власний педагогічний інструментарій. «На сьогоднішній день у галузі вокальної педагогіки ми маємо таку величезну кількість різних шкіл, що і не перерахувати. Інтернет-простір кишить величезною кількістю рекламних “зазивалок”, де пропонуються уроки вокалу “від нуля до професіонала, з першим безкоштовним уроком” і закінчуючи такими “монстрами”, як “Estil Voice Training” та “Complit Vocal Tehnique”, послідовники та пропагандисти яких вчать співати відповідно до “наукових методів”» (Каплюк & Стотика, 2022, с. 50).

Цифрові технології створюють нові можливості для вокальної освіти, забезпечуючи широкий доступ до знань через онлайн-курси, мобільні додатки та спеціалізоване програмне забезпечення. Водночас це ставить перед педагогами завдання знаходити оптимальний баланс між інноваційними та традиційними методами навчання, водночас зберігаючи індивідуальний підхід до кожного студента. Викладачі з вокалу також опановують роботу у віртуальних студіях запису, що надає змогу ефективно використовувати сучасні аудіотехнології для аналізу звучання, удосконалення техніки та створення професійних навчальних матеріалів.

С. В. Заря та Н. М. Єфименко (2025) відзначають: «Естрадне вокальне мистецтво продовжує еволюціонувати, адаптуючись до нових реалій, відображаючи їх та водночас активно формуючи. Воно залишається потужним засобом комунікації, самовираження, соціального коментування та впливу, що свідчить про життєздатність, адаптивність та здатність реагувати на виклики часу. Подальші дослідження цього взаємозв'язку дозволять глибше зрозуміти складні процеси, що відбуваються в сучасному мистецтві, культурі та суспільстві в цілому» (с. 2408).

Висновки. Проведене дослідження підтвердило, що сучасні медіатехнології та соціальні мережі стають важливим чинником трансформації освітнього процесу у сфері естрадного вокального мистецтва. Їхнє активне впровадження створює нові можливості для підготовки

естрадних вокалістів, зокрема розширення доступу до навчальних ресурсів, підвищення гнучкості та індивідуалізації освітніх траєкторій, розвитку навичок самостійної роботи й творчої самоорганізації. Європейські практики цифровізації демонструють високу ефективність поєднання традиційних методів вокальної педагогіки з інноваційними інструментами медіаосвіти. Водночас виявлено і немало проблемних аспектів, серед яких ризики формування поверхневих виконавських навичок під впливом соціальних мереж, недостатній рівень цифрової компетентності окремих педагогів та потреба в методичному супроводі інтеграції технологій у мистецьку освіту. Аналіз показує, що оптимальною є збалансована модель, коли медіатехнології доповнюють, а не замінюють живу вокальну роботу та безпосередній педагогічний контакт.

Отже, адаптація європейського досвіду використання цифрових інструментів у навчанні естрадного вокалу відкриває перспективи модернізації української мистецької освіти, підвищення її конкурентоспроможності та формування сучасного виконавця, здатного ефективно інтегруватися в сучасний культурний простір.

Перспективи подальших досліджень можуть бути спрямовані на вивчення конкретних аспектів упровадження медіатехнологій в естрадну вокальну освіту. Зокрема, перспективним є аналіз ефективності окремих цифрових інструментів — мобільних застосунків, онлайн майстер-класів, віртуальних студій запису — у процесі розвитку технічних і артистичних навичок студентів. Також доцільним є дослідження впливу соціальних мереж на формування естрадного стилю та професійної самооцінки молодих естрадних вокалістів. Крім того, важливо вивчати адаптацію європейських практик цифровізації до національної системи мистецької освіти, розробляючи методичні рекомендації для педагогів щодо ефективної інтеграції цифрових технологій у навчальний процес. Такий підхід дозволить забезпечити баланс між традиційними формами викладання та інноваційними методами, сприяючи підвищенню якості підготовки сучасного виконавця.

Список посилань

- Волошин, П. (2022). Актуалізація європейського досвіду вокальної підготовки в умовах сучасної педагогічної освіти. *Věda a perspektivy*, 12(19), 264–275. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-12\(19\)-264-275](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-12(19)-264-275)
- Заря, С. В., & Єфименко, Н. М. (2025). Вплив трансформаційних процесів у суспільстві на зміст та форми українського естрадного вокального мистецтва. *Вісник науки та освіти*, 7(37), 2399–2409. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-7\(37\)-2399-2409](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-7(37)-2399-2409)
- Каплик, А., & Стотика, О. (2022). Проблеми педагогіки естрадно-джазового вокалу. *SWorldJournal*, 6(11–06), 50–52. <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2022-11-06-114>
- Кривонос, М. П. (2024). Використання соціальних мереж в освітньому процесі для формування цифрової компетентності здобувачів освіти. In *XXVIII Міжнародна науково-практична конференція “Prospects of Innovative Development in Science and Technology” (Гетеборг, 19–21 червня 2024 р.)* (с. 156–159). Гетеборг, Швеція. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/41599>
- Мороз, М. О. (2025). Сучасні тенденції реалізації мистецької освіти в ЗВО: європейський досвід. В Н. Лазаренко та ін. (Редкол.), *2025: Збірник тез Міжнародної конференції «Українське мистецтво у світовому культурному просторі: історія, сучасність та перспективи розвитку» (Вінниця)* (с. 188–192). ВДПУ ім. М. Коцюбинського. <https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.47>
- Пищик, О. В. (2024). Роль соціальних мереж у трансформації сучасної освітньої парадигми. *Імідж сучасного педагога: міждисциплінарність в освіті*, 2(215), 45–50. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2\(215\)-45-50](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2(215)-45-50)
- Чехов, А. (2024). Вплив соціальних мереж та діджитал-комунікацій на розвиток закладів вищої освіти: нові інструменти взаємодії з громадськістю. *Grail of Science*, (41), 308–314. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.05.07.2024.050>
- Шершова, Т. (2025). *Розвиток вокальної освіти: історичний аналіз та сучасні тенденції*. *Вісник гуманітарного наукового товариства*, (25), 124–130. https://nuczu.edu.ua/images/topmenu/science/konferentsii/2025/-25_2.pdf#page=125

References

- Voloshyn, P. (2022). Actualization of European experience in vocal training in the context of modern pedagogical education. *Věda a perspektivy*, 12(19), 264–275. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-12\(19\)-264-275](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-12(19)-264-275). [In Ukrainian].
- Zaria, S. V., & Yefymenko, N. M. (2025). The influence of transformational processes in society on the content and forms of Ukrainian pop vocal art. *Visnyk nauky ta osvity*, 7(37), 2399–2409. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-7\(37\)-2399-2409](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-7(37)-2399-2409). [In Ukrainian].
- Kapliuk, A., & Stotyka, O. (2022). Problems of pedagogy of pop and jazz vocals. *SWorldJournal*, 6(11–06), 50–52. <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2022-11-06-114>. [In Ukrainian].
- Kryvonos, M. P. (2024). The use of social networks in the educational process to develop the digital competence of students. In *XXVIII International Scientific and Practical Conference “Prospects of Innovative Development in Science and Technology” (Gothenburg, June 19–21, 2024)* (pp. 156–159). Gothenburg, Sweden. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/41599>. [In Ukrainian].
- Moroz, M. O. (2025). Current trends in the implementation of arts education in higher education institutions: European experience. In N. Lazarenko et al. (Eds.), *2025: Collection of abstracts from the International Conference “Ukrainian Art in the Global Cultural Space: History, Present, and Prospects for Development” (Vinnytsia)* (pp. 188–192). Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University. <https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.47>. [In Ukrainian].
- Pyshchuk, O. V. (2024). The role of social networks in the transformation of the modern educational paradigm. *Imidzh suchasnoho pedahoha: mizhdystsyplinarnist v osviti*, 2(215), 45–50. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2\(215\)-45-50](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2(215)-45-50). [In Ukrainian].
- Chekhov, A. (2024). The influence of social networks and digital communications on the development of higher education institutions: new tools for interacting with the public. *Grail of Science*, (41), 308–314. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.05.07.2024.050>. [In Ukrainian].
- Shershova, T. (2025). Development of vocal education: historical analysis and current trends. *Visnyk humanitarnoho naukovoho tovarystva*, (25), 124–130. https://nuczu.edu.ua/images/topmenu/science/konferentsii/2025/-25_2.pdf#page=125 [In Ukrainian].

Отримано: 15.01.2026

Прийнято до друку: 09.02.2026

С. В. Заря

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри естрадного співу, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, м. Київ, Україна

S. Zaria

Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Pop Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.092.13>
УДК 791.6.075:791.221.5](73)(045)

ПРОДЮСЕР ЯК КОМУНІКАТОР. З ДОСВІДУ АЛЬБЕРТА С. РАДДІ

О. О. Мусієнко

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна
o.musiienko@knutkt.edu.ua

А. О. Метанчук

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна
a.metanchuk@knutkt.edu.ua

О. Moussienko

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6324-0747>

A. Metanchuk

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and
Television, Kyiv, Ukraine
<http://orcid.org/0009-0005-9018-0600>

О. О. Мусієнко, А. О. Метанчук. Продюсер як комунікатор. З досвіду Альберта С. Радді

Проаналізовано й узагальнено досвід комунікативних стратегій продюсера в кінематографі на прикладі практики знаного американського продюсера А. С. Радді, чий внесок був вирішальним у реалізації одного з найгучніших кінопроектів ХХ століття — фільму «Хрещений батько». Здійснена спроба показати, як на різних етапах створення цього культового фільму, продюсер, як комунікатор, відігравав вирішальну роль в об'єднанні команди, захисті авторського бачення та знаходженні компромісів із тими, від кого залежала доля проекту. Уперше звернено увагу до української кінознавчої думки в контексті проблеми продюсерської діяльності як комунікативної. І хоча історія створення всесвітньовідомого шедеву «Хрещений батько» не раз привертала увагу кінознавців, саме в аспекті дослідження діяльності продюсера фільму А. С. Радді як комунікатора вона не розглядалася. Доведено, що комунікативні здібності продюсера в кінематографі можуть стати вирішальними в реалізації творчого проекту. Описано модель, де комунікація розглядається як стратегічний ресурс: засіб управління ризиками, врегулювання конфліктів, посередництво між студіями, творчими групами, профспілками тощо. Аналіз роботи А. С. Радді над фільмом «Хрещений батько» дозволяє розглядати особистість продюсера не лише як організатора й фінансового керівника, а і як ключову комунікаційну ланку, здатну інтегрувати творчі та комерційні інтереси в складних умовах кіноіндустрії.

Ключові слова: *продюсер, комунікація, кіновиробництво; стратегічні комунікації, продюсерська діяльність, комунікативна модель, «Хрещений батько».*

O. Moussienko, A. Metanchuk. Producer as a communicator. From the experience of Albert S. Ruddy

The purpose of the article is to examine the peculiarities of Albert S. Ruddy's professional activity through the prism of his communication and management practices in film production.

The methodology of the theoretical analysis. Drawing on historical evidence, testimonies of filmmaking participants, and Ruddy's own reflections, the study investigates how his distinctive communication style influenced production dynamics, team cohesion, and strategic decision-making across various stages of project development.

The results. The research proposes an expanded understanding of the producer's role — not merely as an organizer or financier, but as a central communicative agent capable of aligning creative ambitions with commercial imperatives within the complex ecosystem of the film industry.

The scientific novelty of the research. The scientific contribution of the study lies in introducing the concept of the producer as communicator, positioning communication as a strategic resource for risk management, conflict resolution, and mediation among studios, creative collectives, and professional unions.

The practical significance of the article. This approach highlights the producer's integrative function as a nexus between artistic and industrial domains in contemporary cinema.

Keywords: *producer, communication, film production; strategic communications, production activities, communication model, "The Godfather".*

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Якщо менеджерський і економічний виміри продюсерської професії описані достатньо повно, то комунікаційний представлений

значно слабше. Мистецтво комунікації є невіддільною складовою професії продюсера. Саме від його здатності налагоджувати ефективну взаємодію залежить цілісність й успіх усього кінопроєкту. Продюсер є центральною ланкою, саме він має знайти спільну мову з усіма учасниками творчо-технічного процесу — з режисером і сценаристом, з акторами та керівниками студій (особливо в контексті Голлівуду), з технічною командою, фінансистами, профспілками та численними зовнішніми стейкхолдерами.

Стаття присвячена аналізу комунікаційних якостей продюсера Альберта С. Радді. Простежено, як уміння А. С. Радді вести діалог з представниками різних соціальних та професійних груп — від керівників студій і режисерів до акторів, профспілок та навіть кримінальних авторитетів — забезпечувало успішну реалізацію найскладніших проєктів.

Окреслено модель «продюсер як комунікатор», у якій ключову роль відіграє здатність об'єднувати команду, захищати авторське бачення та знаходити компроміси в конфліктних ситуаціях. Досвід А. С. Радді свідчить, що комунікація в професії продюсера може бути стратегічним ресурсом, який безпосередньо впливає на художній і комерційний успіх фільму.

А. С. Радді беззаперечно вважається одним із найталановитіших комунікаторів в історії Голлівуду. Його вміння вести діалог із найрізноманітнішими людьми — від босів мафії до керівників корпорацій — зробило можливим створення культових стрічок у винятково складних умовах. Він не лише майстерно балансував між творчими й індустріальними інтересами, а й уособлював ту універсальну постать продюсера, яка залишалася ефективною впродовж кількох епох: від Золотої та Срібної доби Голлівуду — до ери блокбастерів. Його кар'єра охопила телебачення, незалежне кіно та великі студійні проєкти, але не змінилось одне — мистецтво комунікації як основа його продюсерської сили.

Кар'єра А. С. Радді відзначалась і комерційним тріумфом, і визнанням критиків. Він двічі отримував премію Оскар за найкращий фільм — за «Хрещеного батька» та «Крихітку на мільйон». Йому також вдавалося створювати фільми, які

знаходили відгук у глядачів, навіть якщо критики були не завжди одностайні.

Мета статті — визначити особливості професійної комунікації та окреслити її роль у формуванні продюсерської моделі, що поєднує управлінські, творчі та посередницькі функції. Дослідження спрямоване на виявлення механізмів, завдяки яким ефективна взаємодія з учасниками кінопроєкту сприяє стабільності виробництва та підвищує шанси на успішну реалізацію аудіовізуального проєкту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До джерельної бази розвідки належить документальний фільм-інтерв'ю під назвою «Жорсткості недостатньо: розмови з Альбертом С. Радді» (*"Tough Ain't Enough: Conversations with Albert S. Ruddy"*) (Bradley & Smith, 2013), який дозволив реконструювати власне бачення продюсера професійної діяльності.

Розглянуто свідчення про роботу над «Хрещеним батьком», задокументовані Н. Пілледжі в статті "The Making of 'The Godfather' — Sort of a Home Movie", опублікованій у *The New York Times* 15 серпня 1971 р. (Pileggi, 1971), де автор характеризує Радді як «умілого маніпулятора, здатного прокладати собі шлях словами» (р. 7).

Специфіка продюсерської діяльності широко представлена в дослідженнях М. Сіла (Seal, 2021) та Т. Сантоп'єтро (Santopietro, 2022), які висвітлюють історію створення та культурний вплив фільму «Хрещений батько», зокрема трансформацію продюсерських підходів у контексті становлення Нового Голлівуду. Натомість Г. Лебо (Lebo, 2005) подає розширений аналіз виробничого процесу, архівних матеріалів та візуальної спадщини трилогії, що дозволяє глибше осмислити організаційні та естетичні аспекти реалізації проєкту.

Еволюцію голлівудських блокбастерів у контексті продюсерських стратегій досліджує А. Росс (Ross, 2023), аспект відмов і прийняття творчих пропозицій у кіновиробництві аналізує Дж. Дольче (Dolce, 2022). Сучасні тенденції продюсерської діяльності розглянуто в спільних працях українських науковиць І. Кочарян та О. Оніщенко (Kocharian & Onishchenko, 2024; 2025).

У наявних працях детально реконструйовано історію виробництва фільму, проте комунікативний вимір діяльності продюсера як самостійна аналітична проблема досі не отримав системного висвітлення, що й зумовлює актуальність статті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Невіддільним елементом діяльності кінопродюсера є зовнішня комунікація, адже саме вона значною мірою впливає на успішність проекту як у бізнес-середовищі, так і в інформаційному просторі. Йдеться про налагодження взаємодії з усіма суб'єктами, які беруть участь у створенні фільму або можуть впливати на його виробництво й просування.

Засоби продюсерської комунікації за всю історію кінематографу подолали довгий шлях численних перетворень і трансформацій. На перших етапах зовнішні комунікації обмежувалися контактами з інвесторами й дистриб'юторами. Основними засобами просування фільму були друкована реклама та локальні покази.

У середині ХХ століття ситуація докорінно змінюється, дедалі більшого поширення набуває телевізійна реклама, трейлери стають ключовими елементами маркетингової стратегії фільму.

Наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. поширення цифрових технологій та соціальних мереж зумовлює створення нових каналів для залучення глядацької аудиторії. Стрімкий розвиток цифрових технологій та інтернету суттєво розширили комунікаційні можливості продюсерів. Соціальні мережі стали важливим інструментом для прямого контакту з глядачами, краудфандингу й міжнародного просування проектів. Особливої ваги набули стрімінгові платформи, які докорінно трансформували традиційні методи дистриб'юції, а також взаємодію з аудиторією. Активно застосовується алгоритм рекомендацій, які дозволяють створювати трейлери та рекламні повідомлення, орієнтовані на конкретні сегменти глядацької аудиторії.

Отже, технологічні набутки в комунікаційній сфері стають справді не лише інструментарієм, а й стратегічним ресурсом, що сприяє визначенню успіху фільму на ринку.

Але це жодним чином не зменшує індивідуальної здатності продюсера використовувати

всі можливості новітніх технологій, щоби формувати комунікативну систему в різних векторах і сферах.

Якщо глянути на плеяду продюсерів, які заснували Голлівуд, на прикладі їхніх біографій можна побачити надзвичайну здатність знаходити спільну мову з величезним колом осіб: від директорів банків до кінозірок і знаменитих режисерів. Очевидно, що їхні індивідуальні якості відігравали в цьому ледь не вирішальну роль.

Водночас завжди слід зважати на певні соціокультурні обставини, у яких діє продюсер. Зміни в суспільстві накладають свій відбиток і на таку сферу, як продюсерська діяльність. Відхід до історії тих, хто, здавалось би, визначав долю кінематографу та народження «Нового Голлівуду», стало зламом в історичному процесі.

Першим симптомом цих змін стала втрата безроздільного панування фірм-мейджорів на американському кіноринку й прихід незалежних продюсерів, таких як С. Креймер, К. Формен, Дж. Скотт та ін. Вони перші стали порушувати табу Голлівуду, та все ж не виходили за межі системи.

Час принципових трансформацій припадає на 1960-ті рр. Американське кіно зазнає впливу європейських нових хвиль, передусім французької, поширюється теорія авторства. Молоді американські режисери 1970-х рр. дедалі рішучіше виходять з-під студійного контролю, не бажаючи екранізувати класичні літературні твори, натомість шукаючи натхнення в популярному читиві, на основі якого, за їхнім переконанням, можна було створити гарне кіно.

З'являється також плеяда продюсерів, які з розумінням ставляться до режисерів як до авторів та поважають їхній творчий вибір. Серед них був і А. С. Радді, молодий архітектор, котрий майже випадково потрапляє в кінематографічне середовище. Починаючи свій шлях у кіно дизайнером, А. С. Радді залишається в шоу-бізнесі спочатку як сценарист, а згодом — як продюсер.

Надзвичайно скоро А. С. Радді зарекомендував себе як продюсер, який вкладається у два надзвичайно важливих виміри: терміни постановки й кошторис. Саме завдяки цьому його запросили до роботи над фільмом «Хрещений батько» за книгою-бестселером М. П'юзо.

У своїх інтерв'ю А. С. Радді відверто розповідає, що на студії "Paramount" планували створити дешеву гангстерську стрічку. Над фільмом відмовилися працювати багато відомих кінематографістів, серед них: А. Пенн, Е. Казан, Дж. Брукс та О. Премінгер. Р. Еванс, один із керівників студії, уважав, що фільм має ставити італо-американець, котрий би глибоко відчував культуру, сімейні традиції та ритуали, якими була просякнута ця історія. Тому він звернувся до С. Леоне, вважаючи, що лише він зможе відкрити етнічні глибини душі. Але італійський режисер був зайнятим на іншому проєкті, і тому вибір пав на кандидатуру Ф. Копполи.

Ф. Коппола належав до того покоління, яке мало спеціалізовану кіноосвіту. Він навчався в кіношколі Каліфорнійського університету в Лос-Анджелесі. Доленосною для молодого випускника стала співпраця з Р. Корманом. Уроки Кормана надзвичайно допомогли майбутньому режисерові в подальшій професійній практиці.

При виборі поставника «Хрещеного батька» на Ф. Копполу звернули увагу у зв'язку з тим, що, по-перше, він був італо-американцем, а по-друге, режисером, чий попередній фільм невдало пройшов у прокаті, і тому його постановник не міг розраховувати на високий гонорар.

Сам Ф. Коппола також не надто прагнув ставити цю картину. Станом на початок 1970-х рр. він уже випустив чотири професійні фільми й отримав Оскар за сценарій до «Паттона». Але фільм «Люди дощу», на який він покладав великі надії, провалився в прокаті. Стрічка з'явилась на світ під впливом європейських нових хвиль і вписувалася в доробок «позасистемних» режисерів Нового Голлівуда. Як режисер Ф. Коппола не хотів повертатися до жанрового кіно та ще й до гангстерського бойовика, час якого, на думку багатьох кінокритиків, залишився в минулому.

Призначення А. С. Радді продюсером пояснюється тим, що в попередніх фільмах він зумів точно дотримати терміни й не перевищити кошторис. На «Хрещеного батька» дирекція "Paramount" виділила \$6 млн і попередила, що всі понаднормові витрати продюсер покриватиме з власної кишені. Як показує історія створення фільму, А. С. Радді зміг вкластися в кошторис. Однак під час роботи перед ним і режисером поставили інші, значно серйозніші виклики.

Проте, головне, мабуть, у тому, що і продюсер, і постановник фільму знайшли спільну мову. Представляючи спільне бачення майбутньої картини керівництву студії, А. С. Радді зазначив, що він зробить «*крижаний, моторошний фільм про людей, яких ви полюбите*» (Gilbey, 2024). Така позиція цілком імпонувала Ф. Копполі. А продюсер же бачив режисера повноправним автором і докладав максимум зусиль для втілення його творчих задумів. А. С. Радді надалі доведеться мобілізувати весь свій хист і здібності комунікатора, щоби подолати перепони, які виникатимуть на кожному етапі роботи над фільмом.

А. С. Радді повною мірою відчував потенціал роману М. П'юзо, тієї історії, що розгорталася на його сторінках. Тому він зустрівся з автором у Нью-Йорку, аби переконатися, що письменник не намагатиметься втиснути кожну сторінку роману в сценарій. Над сценарієм М. П'юзо працюватиме разом із Ф. Копполою, причому писали вони паралельно: М. П'юзо — у Лос-Анджелесі, а режисер — у Сан-Франциско. Але весь час домовлялися, які епізоди включати до кінцевого тексту, аби не порушити його концептуальної цілісності.

Уже на цьому першому етапі, тобто запрошенні сценариста, А. С. Радді продемонстрував свою здатність працювати над складними проєктами. Як писала Нью-Йорк Таймс у 1971 р.: «*Радді завжди міг пробивати всі перешкоди словами*» (Pileggi, 1971, p. 7).

Продюсер поєднував надзвичайні працездатність, наполегливість і чітке бачення мети. Та, мабуть, чи не головною якістю була його здатність розпізнавати таланти. Повною мірою це проявлялося під час кастингу. Передивляючись сьогодні «Хрещеного батька», складно уявити інших виконавців для ролей Віто Корлеоне і його сина Майкла. Та як свідчить історія постановки фільму Ф. Копполи, кожен із цих акторів йшов до своїх зоряних ролей непростим шляхом. І в тому, що вони їх отримали, була неабияка заслуга саме А. С. Радді. Передусім це стосується М. Брандо.

У Paramount, як і у всіх голлівудських студіях, основну ставку робили на зірок. Кінобоси надавали перевагу акторам, чії попередні фільми

мали глядацький успіх і які прихильно сприйняли критики. Серед претендентів на роль Дона Корлеоне були О. Веллс, Дж. К. Скотт, Л. Олів'є. Особливо студія хотіла залучити Ернеста Боргнайна (прізвище актора — англізований варіант італійського Борніньо). Розглядалась також кандидатура М. Брандо, чия кар'єра тоді вже йшла на спад. І хоча М. Брандо не був італо-американцем, Ф. Коппола з А. С. Радді віддали перевагу саме йому. М. Брандо відповідав уявленням М. П'юзо про його героя. Та в боротьбі за цього виконавця вирішальними виявилися зусилля А. С. Радді.

Не менш драматичним було затвердження виконавця ролі Майкла Корлеоне. Цей образ був особливо складним, оскільки перебував у постійному процесі еволюції і змін. Згадаймо, що спочатку ми бачимо Майкла як ветерана Другої світової війни, котрий, повернувшись у батьківський дім, мав рішучий намір помінати свою долю й відійти від злочинного бізнесу. Та невблаганна доля, зловісні обставини, у яких герой втрачає брата й молоду дружину, штовхають його назад у сім'ю.

Роль дійсно була непростою, далекою від звичайних схем гангстерського бойовика й потребувала виконавця, здатного переконливо подати складну метаморфозу Майкла. Проте керівництво студії знов-таки орієнтувалося на зірковий статус виконавця. Тому Ф. Копполі були запропоновані В. Бітті й Р. Редфорд, які переживали тоді свої зоряні часи. Після успіху стрічки «Історія кохання» виникла кандидатура Р. О'Ніла, яку підтримував Р. Еванс. Але Ф. Коппола бачив у ролі Майкла Корлеоне молодого італо-американського актора А. Пачіно.

На відміну від своїх знаменитих конкурентів, А. Пачіно ще не здобув гучної популярності в кінематографі, хоча був уже доволі відомим театральним актором. На Ф. Копполу справила враження його робота в спектаклі «Чи носить тигр краватку?» («Does a Tiger Wear a Necktie?»). Тому в ролі Майкла Корлеоне майбутній постановник «Хрещеного батька» бачив тільки А. Пачіно. Режисера вразив тонкий психологізм актора, його здатність відтворювати динаміку характеру персонажа. Однак запрошенню А. Пачіно заважав і той факт, що актор був пов'язаним контрактом

з MGM для роботи над фільмом «Банда, що не вмiла стрiляти». І тут Ф. Копполі на допомогу прийшов А. С. Радді, котрий проявив свій талант переговорника й зумів знайти А. Пачіно заміну в тому фільмі.

Та проблеми не зникли, і Р. Еванс продовжував заперечувати участь А. Пачіно в зйомках, називаючи його не інакше, як «сумною креветкою». Керівник студії тричі намагався зняти А. Пачіно з ролі. Та А. С. Радді проявив наполегливість, підтримуючи вибір режисера перед радою директорів.

Ситуація із затвердженням М. Брандо й А. Пачіно демонструє характерну для А. С. Радді тактику «контрольованого ризику». Продюсер свідомо підтримував режисерські рішення, які з позиції студії виглядали небезпечними, проте компенсував цей ризик раціональною аргументацією, попередніми пробами, демонстраційними матеріалами та прямими переговорами з керівництвом. Його стратегія полягала не у відкритій конфронтації, а в поетапному знятті заперечень, що дозволяло зберегти баланс сил і водночас досягти бажаного результату. У цьому проявляється модель продюсера як стратегічного посередника: він не просто транслює позицію режисера, а перетворює її на прийнятний для інституції формат рішення.

Також саме А. С. Радді порадив Дж. Каану, котрого затвердили на роль старшого сина Віто Корлеоне, уважно придивлятися й вивчати поведінку, манеру триматися й розмовляти, властиву мешканцям Малої Італії — району Нью-Йорка, де жили нащадки італійських емігрантів.

Дж. Каан не раз висловлював вдячність своїм приятелям з Малої Італії, котрі допомогли йому знайти ключ до свого героя. *«Їхні рухи прості. Можна просто подивитися і повторити. Але їхня мова — це щось інше... У них своя, вулична, мова. Це звичайно, не італійська і не англійська. Коли ми йшли в бар чи кудись деінде, їх завжди впізнавали. Вони не ходили туди, де їх не знали»* (Pileggi, 1971).

Працюючи над фільмом, Ф. Коппола прагнув досягнути максимальної автентичності локацій. Дирекція студії, навпаки, ставила за мету їх максимальне здешевлення. Спочатку пропонувалося перенести дію в сучасність, щоб не відтворювати атмосферу й реалії Нью-Йорка

XX століття. Проте це мало принципове значення для Ф. Коппола, у чому він отримав підтримку А. С. Радді.

Студія мала намір заощадити гроші на складній експедиції в Нью-Йорк, де треба було б стилізувати будинки, а то й вулиці під епоху 1940-х рр. Тому спочатку керівники запропонували зйомки в Канзас-Сіті, а потім, взагалі, за голлівудською традицією, вирішили звести декорації потрібних локацій у павільйонах студії.

Аналогічна ситуація була і з експедицією на Сицилію, де Ф. Коппола мріяв зняти кілька епізодів із Майклом і його нареченою. І, звісно, трагічний епізод її загибелі.

І знову почалися протистояння керівництва Paramount і А. С. Радді, який обстоював інтереси режисера. Продюсер доводив, що йдеться про гостру творчу необхідність, а саме занурення режисера в автентичну атмосферу, яка б змусила акторів максимально глибоко вжитись у свої образи. Зрештою, А. С. Радді вдалося переконати Р. Еванса й раду директорів.

У боротьбі за зйомки на автентичних локаціях А. С. Радді діяв переконливо й послідовно. Він пояснював керівництву студії, що це не просто творча примха режисера, а необхідна умова для створення переконливої атмосфери фільму. Продюсер переконував, що історична достовірність і справжнє середовище посилять художню якість картини й водночас підвищать її глядацьку привабливість. Це свідчить, що він умів говорити зі студією мовою практичної вигоди, обґрунтовуючи творчі рішення з позиції їхнього майбутнього успіху.

Однак справжнім майстром переговорів А. С. Радді проявив себе на наступному етапі роботи. Слід зазначити, що коли роман М. П'юзозо став бестселером, він викликав не лише захоплення, а й роздратування в певному колі читачів. Основними критиками книги були боси Коза Ностри, американського відгалуження сицилійської мафії. Особливо негативно налаштованим був очільник однієї з мафіозних сімей Дж. Коломбо.

Слід нагадати, що коли М. П'юзозо почав працювати над романом, той мав називатися «Мафія». Проте, зрозумівши, що це призведе до серйозної

небезпеки, письменник змінив назву на «Хрещений батько».

Дж. Коломбо не сподобався роман М. П'юзозо, який гангстер називав наклепницьким. Коли кіногрупа «Хрещеного батька» з'явилась у Нью-Йорку, кінематографісти зіткнулися із численними перешкодами. Тоді А. С. Радді зрозумів, що настав час для рішучих дій. Через багато років в інтерв'ю він зазначить: «Фільм не просто продюсують, за нього борються, про нього домовляються з усіма, а іноді навіть із мафією, щоби він став реальністю» (Bradley & Smith, 2013, 48:00).

І А. С. Радді став домовлятися. Він уклав угоду з мафією. Одним із найважливіших принципів А. С. Радді як продюсера було мати справу з тими, хто не лише приймає рішення, а й виконує їх. Так було в спілкуванні з радою директорів Paramount, так сталося й під час перемовин із мафією. А. С. Радді зустрівся із самим Дж. Коломбо. Спочатку високопоставлений мафіозі був налаштованим вороже і здавалось, що розмова буде короткою. Та недарма «Нью-Йорк Таймс» описувала А. С. Радді, як *умілого маніпулятора*, здатного словами прокладати собі шлях крізь перешкоди (Pileggi, 1971). Це вміння було особливо важливим під час роботи над «Хрещеним батьком», коли продюсер мав зважати на позиції різних сторін і керувати складною логістикою виробництва, яка від цих сторін залежала.

У бесіді з Дж. Коломбо А. С. Радді одразу наголосив на тому, що терміни *мафія* і *Коза Ностра* у фільмі не фігуруватимуть. Водночас продюсер категорично відмовився змінювати італійські прізвища на англійські.

А. С. Радді пояснював, що вже в книзі підкреслювалися специфічний кодекс честі, важливість родинних цінностей і моральних засад у стосунках їх героїв. Що Майкл Корлеоне приймає спадщину батька через відповідальність перед родиною, а не через корисливі інтереси. І при цьому сам батько, попри злочини, здавався гіднішим за продажних політиків, корумпованих суддів і поліцейських. Це мав бути фільм про сучасну Америку, про корумповане суспільство, про те, що відбувається з бідними італійськими іммігрантами, які стикаються з упередженнями і дискримінацією. Наприкінці довгої розмови А. С. Радді й Дж. Коломбо потиснули один одному руки.

Так у середовищі мафіозі скріплялися угоди й вони були міцнішими за будь-які юридичні контракти. Сам А. С. Радді згодом зазначить, що він більше довіряв цьому рукостисканню, ніж контрактам, підписаним деякими голлівудськими продюсерами.

Переговори з Дж. Коломбо виявляють інший рівень комунікативної майстерності А. С. Радді — здатність діяти в неформальних, ризикованих середовищах, де відсутні стандартні правові механізми захисту. Тут продюсер застосував тактику часткової поступки (відмова від використання термінів «мафія» та «Коза Ностра») за збереження стратегічного ядра проекту (італійська ідентичність персонажів, концептуальна основа сюжету).

Друзі Дж. Коломбо інколи з'являлися на знімальних майданчиках, спостерігаючи за роботою кінематографістів. Їхня присутність виявилася доволі корисною. Несподівані консультанти підказували, як насправді мафіозі носили капелюхи, яким краваткам вони надавали перевагу, як застібали гудзики на піджаках. І, головне, як треба носити зброю, як її вихоплювати в разі небезпеки.

Так зникли всі перепони для роботи кіногрупи Ф. Копполи. А. С. Радді відчував, що кінематографісти вкладаються в терміни. Та раптом трапилось несподіване. Вороги Дж. Коломбо організували напад під час його виступу на одному з мітингів. Один із могутніх босів Коза Ностри опинився на лікарняному ліжку в комі. І знову удача відвертається від кінематографістів. Втративши могутнього захисника, вони стають жертвою рекету. У них вимагають гроші, які А. С. Радді утримував для експедиції на Сицилію. Продюсер чудово розумів, для чого Ф. Копполі потрібно зняти саме там кілька надзвичайно важливих епізодів, адже на тому острові, на землі предків, відбудуться смерть і відродження героя вже в новій якості. І щоби зробити це переконливо, потрібен цей «геній місця».

І А. С. Радді знаходить гроші для експедиції. На Сицилії будуть зняті ліричні й трагічні епізоди, чий емоційний вплив неймовірно підсилено музикою Н. Роти.

Прем'єра відбулася в Нью-Йорку 15 березня 1972 р. Для клану Дж. Коломбо було організовано

окремий показ. А наступного, 1973 р., 12 лютого фільм отримав 9 номінацій (включно зі скасованою номінацією «Найкраща музика») на Оскар, з яких виграв три: «Найкращий фільм», «Найкраща головна чоловіча роль» і «Найкращий режисер». Як відомо, Оскара за найкращий фільм отримує продюсер. І саме А. С. Радді тримав золоту статуетку того вечора на сцені. Внесок продюсера у створення фільму був настільки вагомим, що можна цілком справедливо стверджувати, що «Хрещений батько» є дітищем А. С. Радді.

Близька перемога не затьмарила свідомість А. С. Радді. Він доволі об'єктивно оцінив свої можливості й відмовився від роботи на сиквелом.

Після успішного завершення роботи над «Хрещеним батьком», А. С. Радді повертається до своєї мрії — поставити спортивний фільм. Ідею стрічки він виношував давно. Його метою було поєднати на екрані не лише напруження та пристрасі спортивних змагань, але й вибудувати такі обставини, які багатократно підсилять драматизм екранної дії.

У 1974 р. на екрани виходить «Найдовший ярд» із Б. Рейнольдсом у головній ролі — актором, який тоді знаходився на піку популярності.

На початку 1980-х рр. була ще одна спортивна картина — «Перегони "Гарматне ядро"» із цілим сузір'ям популярних акторів.

Працюючи над надзвичайно різноманітними сюжетами з режисерами різних рівнів, А. С. Радді зробив кілька важливих висновків щодо своєї професії. *«Продюсер — це та людина, яка не дає проекту померти. Він знаходить режисера, фінансування, дистриб'ютора — це робота однієї людини, яка потребує повної віддачі»* (Bradley & Smith, 2013, 33:49).

Дійсно, А. С. Радді був одним із тих продюсерів, які могли працювати зі складними, іноді, здавалося би, безнадійними проектами і ніколи не відступати. Таким непростим проектом виявився фільм «Крихітка на мільйон» (2004). Сценарій було написано за книгою Ф. Х. Тула. Його відкинуло НВО, аргументуючи це тим, що нікого не зацікавить історія молодої дівчини-боксерки, котра вмирає після цькування на рингу на руках у старого тренера. Проте А. С. Радді вірив у потенціал цієї історії та спромігся захопити нею

К. Іствуда. І от, після подолання численних перешкод, прем'єра й знову перемога: Оскар за найкращий фільм, а також режисуру, головну жіночу роль і головну чоловічу роль другого плану. Це була ще одна перемога Радді-продюсера.

Успішна кар'єра А. С. Радді в кінематографії тривала ще майже 20 років. Колосальний кінематографічний досвід надавав повне право радити молодим митцям, котрі лише розпочинали свій шлях і кар'єру. В одному з інтерв'ю А. С. Радді можна знайти такі слова: «Я завжди кажу молодим кінематографістам: знай, чого хочеш. Знай, як цього досягти. І зрозумій, коли маєш це. Це й робить великого режисера — впевненість сказати: “Все, знято!”. Голлівуд — жорсткий. Він розіб'є тобі серце. Але якщо ти продовжиш, матимеш пристрасть і знайдеш історію — твій час прийде. Однак переконайся, що коли він прийде, ти будеш готовим» (Bradley & Smith, 2013, 46:06).

Саме це внутрішнє визрівання митця, його готовність до втілення свого задуму, А. С. Радді і вважав запорукою свого мистецького успіху.

Висновки. Комунікативний вимір є невіддільною складовою професії продюсера, яка багато в чому визначає ефективність організаційних, фінансових і творчих рішень.

Досвід роботи над «Хрещеним батьком» засвідчує, що А. С. Радді виходив далеко за межі ролі організатора чи фінансиста. Він виконував функції стратега, дипломата та культурного посередника, здатного захистити творче бачення режисера й водночас зберегти баланс інтересів між творчою командою та студійним керівництвом. Продуктивність такої практики найбільш виразно проявилася в роботі над фільмом «Хрещений батько».

Досвід А. С. Радді підтверджує, що розвинена комунікативна компетентність продюсера — уміння вести переговори, знімати напруження, знаходити компроміси та утримувати стратегічну ціль — може стати вирішальним чинником успішної реалізації кінопроєкту.

Аналіз діяльності А. С. Радді надає змогу виокремити кілька характерних особливостей його комунікаційної стратегії. Насамперед, він виступав посередником між режисером і студією, допомагаючи знайти спільне рішення. Водночас умів зменшувати ризики через переговори, врегульовувати конфлікти в складних ситуаціях і знаходити довіру між усіма учасниками процесу.

Усе це свідчить про те, що для А. С. Радді комунікація була не другорядним елементом роботи, а основою реалізації проєкту. Саме завдяки цьому йому вдалося поєднати сміливі творчі рішення режисерів Нового Голлівуду із жорсткими вимогами студійної системи.

Саме ефективна комунікація здатна трансформувати потенційно ризиковий проєкт у значущий мистецький та комерційний результат, проблемний проєкт — у глобальний кінематографічний успіх.

Перспективи подальших досліджень можуть бути спрямовані на вивчення специфіки продюсерської комунікації в контексті культурних, соціальних та інституційних особливостей різних країн, що, у результаті, дозволить створити комплексну теорію ролі кінопродюсера як комунікатора. Доцільним буде зосередитись на порівняльному аналізі комунікативних стратегій продюсерів різних епох, зокрема сучасного Голлівуду та українського кіновиробництва.

Список посилань

- Набоков, Р. Г., & Ярославська, В. С. (2025). Креативні індустрії: продюсер і митець — симбіоз талантів і управління. *Культура України*, (90), 70–78. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.08>
- Bradley, G. J., & Smith, L. A. (Directors). (2013). *Tough Ain't Enough: Conversations with Albert S. Ruddy* [Documentary film]. Stanley Isaacs, Association with Connell Creations, USA. <https://www.youtube.com/watch?v=b6CF0EAIDGM>
- Pileggi, N. (1971, August 15). The making of “The Godfather” — sort of a home movie. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1971/08/15/archives/the-making-of-the-godfather-sort-of-a-home-movie-the-making-of-the.html>
- Dolce, J. (2022). “The offer”: Just about everybody refused. *Quadrant*, (10), 99–102. <https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/informit.655819021811183>

- Kocharian, I., & Onishchenko, O. (2024). The phenomenon of film production: Literary and artistic projects of the XX–XXI centuries. *Salud, Ciencia y Tecnología — Serie de Conferencias*, (3), 1091. <https://doi.org/10.56294/sctconf20241091>
- Kocharian, I., & Onishchenko, O. (2025). Structural components of collective creativity type: Specificity of producer performance in the cultural creation of the XXI century. *Rotura — Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 5(1), 129–140. <https://doi.org/10.34623/hnaf-0c30>
- Ross, A. (2023). *The Evolution of Hollywood's calculated blockbuster films: Blockbusted*. Bloomsbury Publishing PLC. <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=-VC6EAAAQBAJ>
- Santopietro, T. (2022). *The Godfather Effect: Changing Hollywood, America, and Me*. Bloomsbury Publishing PLC. <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=K3ZPEAAAQBAJ&oi>
- Seal, M. (2021). *Leave the gun, take the cannoli: The epic story of the making of The Godfather*. Simon and Schuster. <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=vN0YEAAAQBAJ&oi=fnd&pg>
- Gilbey, R. (2024, June 7). Albert S. Ruddy obituary. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/film/2024/jun/07/albert-s-ruddy-obituary?utm_source=chatgpt.com
- Lebo, H. (2005). *The Godfather legacy: The untold story of the making of the classic Godfather trilogy featuring never-before-published production stills*. Simon and Schuster. <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=EA1SCEmDyBMC&oi>

References

- Nabokov, R. H., & Yaroslavskaya, V. S. (2025). Creative industries: producer and artist — a symbiosis of talent and management. *Culture of Ukraine*, (90), 70–78. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.08>. [In Ukrainian].
- Bradley, G. J., & Smith, L. A. (Directors). (2013). *Tough Ain't Enough: Conversations with Albert S. Ruddy* [Documentary film]. Stanley Isaacs, Association with Connell Creations, USA. <https://www.youtube.com/watch?v=b6CF0EAIDGM>. [In English].
- Pileggi, N. (1971, August 15). The making of “The Godfather”— sort of a home movie. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1971/08/15/archives/the-making-of-the-godfather-sort-of-a-home-movie-the-making-of-the.html>. [In English].
- Dolce, J. (2022). ‘The offer’: Just about everybody refused. *Quadrant*, (10), 99–102. <https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/informit.655819021811183>. [In English].
- Kocharian, I., & Onishchenko, O. (2024). The phenomenon of film production: Literary and artistic projects of the XX–XXI centuries. *Salud, Ciencia y Tecnología — Serie de Conferencias*, (3), 1091. <https://doi.org/10.56294/sctconf20241091>. [In English].
- Kocharian, I., & Onishchenko, O. (2025). Structural components of collective creativity type: Specificity of producer performance in the cultural creation of the XXI century. *Rotura — Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 5(1), 129–140. <https://doi.org/10.34623/hnaf-0c30>. [In English].
- Ross, A. (2023). *The Evolution of Hollywood's calculated blockbuster films: Blockbusted*. Bloomsbury Publishing PLC. <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=-VC6EAAAQBAJ>. [In English].
- Santopietro, T. (2022). *The Godfather Effect: Changing Hollywood, America, and Me*. Bloomsbury Publishing PLC. <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=K3ZPEAAAQBAJ&oi>. [In English].
- Seal, M. (2021). *Leave the gun, take the cannoli: The epic story of the making of The Godfather*. Simon and Schuster. <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=vN0YEAAAQBAJ&oi=fnd&pg>. [In English].
- Gilbey, R. (2024, June 7). Albert S. Ruddy obituary. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/film/2024/jun/07/albert-s-ruddy-obituary?utm_source=chatgpt.com. [In English].
- Lebo, H. (2005). *The Godfather legacy: The untold story of the making of the classic Godfather trilogy featuring never-before-published production stills*. Simon and Schuster. <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=EA1SCEmDyBMC&oi>. [In English].

Отримано: 30.12.2025
Прийнято до друку: 20.01.2026

О. О. Мусієнко

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

А. О. Метанчук

аспірантка кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

O. Moussienko

Candidate of Art History, Associate Professor of the Audiovisual Art and Production Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

A. Metanchuk

postgraduate student of the Audiovisual Art and Production Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

РЕЦЕПЦІЯ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕТНОХОРЕОЛОГІЇ

I. С. Мостова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
iryna_mostova@xdak.ukr.education

К. В. Островська

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
karina_ostrovska@xdak.ukr.education

Д. П. Мостовий

Харківський академічний театр музичної комедії, м. Харків,
Україна
mostovyi_dmytro@xdak.ukr.education

I. Mostova

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-3377-235X>

K. Ostrovska

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0009-8812-4641>

D. Mostovyi

Kharkiv Academic Theatre of Musical Comedy, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0002-3151-1586>

I. С. Мостова, К. В. Островська, Д. П. Мостовий. Рецепція танцювального фольклору Слобожанщини в українській етнохореології

У статті здійснено комплексний аналіз досліджень танцювального фольклору Слобожанщини, результатів етнографічних експедицій, сучасних адаптацій та інтерпретацій зафіксованих зразків у контексті генези етнохореологічних досліджень регіону. Авторами виявлено особливості рецепції фольклорного матеріалу в науковому дискурсі в різні історичні періоди, систематизовано результати дослідницьких пошуків для подальшого використання в наукових студіях, сформовано науково-дослідну базу для подальшої музеєфікації народного танцю Слобожанщини, окреслено закономірності формування регіональної традиції із чітким відокремленням від ідеологічних нашарувань. Здійснене наукове дослідження відіграє важливу роль у формуванні загальнонаціональної ідентичності, адже воно сприяє розумінню особливостей танцювального фольклору Слобожанщини, а також створює фундамент для подальшого збереження традиційної культури регіону.

Ключові слова: танцювальний фольклор Слобожанщини, музеєфікація танцю, рецепція, народний танець, етнохореологія, національна ідентичність.

I. Mostova, K. Ostrovska, D. Mostovyi. Reception of Slobozhanshchyna dance folklore in Ukrainian ethnochoreography

The relevance of the article. A comprehensive analysis of dance folklore studies in the context of the genesis of ethno-choreological thought in Ukraine is necessitated by several factors: national and integrative. The first factor is determined by the need to form a national identity with a clear understanding of regional traditions, especially those of Slobozhanshchyna (Sloboda Ukraine),

which is justified by the prolonged denationalization and ideological stratification of the totalitarian period. The integrative factor is dictated by the need to create a foundation for the further museumification of dance, which will contribute to the popularization of folk dance in European choreological discourse.

The purpose of the article is to examine the reception of Slobozhanshchyna dance folklore as a foundation for implementing a strategy for its preservation and popularization.

The methodology. In this article we applied a systematic approach as a basis for interdisciplinary research and the study of dance as a complex cultural and artistic system. The basic research method was repetitive analysis, which made it possible to identify the characteristics of the description and further study of dance in different historical eras, taking into account the socio-cultural factors of different historical periods.

The results. Based on the receptive-analytical method, the results of numerous scientific studies, ethnographic and folklore expeditions aimed at collecting and researching examples of dance folklore in Slobozhanshchyna have been systematized.

The scientific novelty. The article reveals the peculiarities of the reception of folklore material in scientific discourse in different historical periods, systematizes the results of research for further use in scientific studies, forms a scientific and research base for the further museumification of folk dance in Slobozhanshchyna, and outlines the patterns of formation of regional traditions with a clear separation from ideological layers.

The practical significance. The results of this article can be used in further ethno-choreological studies and other scientific research. Systematized data on the stages and features of research of the dance folklore of

Slobozhanshchyna can serve as a foundation for further work in the process of museumification of Ukrainian dance.

Conclusions. Research of the dance folklore of Slobozhanshchyna as a unique phenomenon of Ukrainian culture is an important tool for shaping national identity and presenting Ukraine's artistic heritage on the international stage. Systematizing knowledge about the folk dance of Slobozhanshchyna and studying its reception creates opportunities for its further preservation and presentation in museum collections.

Keywords: *dance folklore of Slobozhanshchyna, museumification of dance, reception, folk dance, ethnochoreology, national identity.*

Актуальність теми. Здійснення комплексного аналізу досліджень танцювального фольклору в контексті генези етнохореологічної думки в Україні актуалізується двома факторами: національним та інтегративним. Перший фактор зумовлюється необхідністю формування національної ідентичності із чітким розумінням регіональних традицій, особливо слобожанських, що аргументується тривалою денационалізацією та ідеологічними нашаруваннями часів тоталітарного періоду. Інтегративний фактор продиктований потребою створення фундаменту для подальшої музеєфікації танцю, що сприятиме популяризації фольклорного танцю в європейському хореологічному дискурсі. Це наукове дослідження корелюється з культурно-мистецьким проектом «Усна історія для спадщини танцю», запровадженим БО МБФ «Імпульс Трансформація Платформа»¹ за підтримки Goethe-Institut в Україні (у межах «Фонду Стійкості 2025») та Національного художнього музею України, метою якого є створення єдиного підходу до збереження танцювальної спадщини на теренах України.

Постановка проблеми. Внутрішня необхідність збереження автентичних танцювальних зразків, а також нові можливості популяризації танцювальної спадщини шляхом її музеєфікації, спонукають до систематизації та культурно-мистецької рецепції фольклорних танців Слобожанщини. Актуалізація цих етнохореологічних знань сформує чітке уявлення про автентичний танцювальний канон, позбавлений

суб'єктивних, ідеологічних та інших деформацій, надасть можливість використовувати народний танець Слобожанщини в балетмейстерській та педагогічній діяльності, поширювати зразки танцювального фольклору регіону, використовуючи європейський досвід збереження нематеріальної культурної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Потреба створення фундаменту для подальших досліджень народних слобожанських танців та їх музеєфікації зумовлює необхідність формування системи архівування танцю та рецепції результатів довготривалих етнографічних і фольклорних експедицій, учасники яких фіксували, вивчали зразки танцювального фольклору в регіоні. Відтак, у дослідження було імplementовано результати наукових доробків європейських науковців, дотичних до проблем музеєфікації танцю (De Laet, 2015; Lista, 2014; Istvandy et al., 2024). Автори глибоко вивчили специфіку експонування танцювальної спадщини та запропонували підхід до музеєфікації та архівування танців. Цілком виправданою є відсутність врахування українського контексту в цих дослідженнях, що акцентує на необхідності національної адаптації. Також у розвідці було проаналізовано монографії М. Сумцова (Сумцов, 2017) та Д. Багалія (Багалій, 1990), результати фольклорних експедицій, проведених Г. Лук'янець (Лук'янець та ін., 2000), В. Осадчою (Красиков та ін., 1998), статті сучасних етнохореологів Г. Бреславець (Бреславець, 2017), І. Мостової та Є. Янина-Ледовської (Мостова & Янина-Ледовська, 2022). Визначено, що наукові дослідження танцювального фольклору Слобожанщини й досі не набули ґрунтовного висвітлення серед науковців і потребують поглибленого вивчення.

Мета статті — виконати рецепцію танцювального фольклору Слобожанщини як фундаменту для реалізації стратегії його збереження та популяризації в контексті декомунізації й необхідності формування національної ідентичності.

Методологія дослідження. У науковій статті використано системний підхід як базовий для міждисциплінарних досліджень та вивчення танцю, що є складною культурно-мистецькою

¹ <https://icfitp.org.ua/>

системою. Використання цього підходу дозволило визначити рівень автентичності зафіксованих композиційних елементів народних танців для їх подальшої музеєфікації. Базовим методом дослідження став метод рецептивного аналізу, що дозволив виявити особливості опису та подальшого дослідження танцю в різні історичні епохи, зважаючи на соціокультурні чинники різних історичних періодів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Слобожанщина — це регіон, що з моменту формування був змушений обстоювати свою національну ідентичність у контексті особливостей заселення, етнонашарувань, зовнішніх політичних та соціокультурних впливів. Фольклорна спадщина в регіоні, зокрема танцювальна, характеризувалась обмеженою дослідженістю, ідеологічними кліше часів тоталітаризму, швидкою втратою зв'язків з автентичністю. Формування танцювального канону зазначеного регіону, його збереження та популяризація набули нової актуальності за часів повномасштабного вторгнення, адже збереження культурних традицій є одним з важливих завдань виживання нації. Перед етнохореологами постали нові виклики, пов'язані з проблемою збереження нематеріальної культурної спадщини в умовах бойових дій. Саме вони стали каталізатором виникнення інноваційних підходів під час дослідження танцювального фольклору і його подальшої презентації та втілились у проекті «Усна історія для спадщини танцю». Метою проекту є «...впровадження сталого підходу до збереження танцювальної спадщини України через метод усної історії та адаптації його до сучасних потреб музейних інституцій і танцювальних дослідників» (Український погляд, 2025). Представлений 23 грудня 2025 р. протокол архівування танцю потребує наукової рецепції занотованих зразків народних танців Слобожанщини задля подальшої імплементації танцювальної спадщини регіону в цей проект.

Ретроспективний аналіз досліджень народних танців Слобожанщини свідчить про широке застосування описового методу, який дозволяє зберегти типові рухи та композиційні перебудови за умови, якщо процес опису здійснювався фахівцями-хореографами. На жаль, більшість

етнографічних і фольклорних розвідок у регіоні виконувалась фахівцями суміжних галузей, які не мали досвіду фіксації танцювальної спадщини. Відтак, виникло багато лагун між автентичним танцювальним мистецтвом Слобожанщини та сучасними сценічними інтерпретаціями балетмейстерів. Упровадження протоколу архівування, у контексті якого метод усної історії вбачається як базовий, дозволяє досліджувати танець як комплексне соціокультурне явище, адже утверджуються чітке знання метаданих танцю, текстологічна та контекстуальна фіксація, емоційно-психологічне зображення, створення протоколу реконструкції (переходу танцю в музей) і репрезентації. Останні два етапи останніми роками активно вивчаються в європейському науковому полі. Формування музейної реконструкції дозволяє запропонувати нові способи сприйняття танцю, а також зробити музейний простір інклюзивнішим й складнішим. У 2015 р. Т. Де Лаєт у статті “Moving (in) the museum: Re-enactment as research into the musealization of dance” (De Laet, 2015) підкреслював зростання інтересу музеїв до демонстрації танцю як витвору, що презентується танцівниками наживо серед об'єктів, які зазвичай формують музейні колекції. Автор акцентував на доволі широкому розумінні терміна «реконструкція» і передбачав можливість переосмислення, запозичення або трансформації сталих хореографічних форм у музейному просторі, що було б неможливим за умови стандартної сценічної репрезентації. Теорія альтернативної реконструкції танцю в музейних просторах була означена і в статті М. Лісти (Lista, 2014). Авторка розглянула можливості живих перформансів у статичних музейних експозиціях, що, на її думку, дозволяло сучасним танцям розвиватись поза умовними часом та простором. Наукові «заклики» до трансформації музейних просторів та зміни підходів в експонуванні нематеріальної культурної спадщини лунають і нині: «...вийти за межі функціональних уявлень про використання означає перейти від поняття збереження до потенційної трансформації онтології артефактів та архівних матеріалів як “інертних” у щось нове, що стає і живе...» (Istvandy et al., 2024, р. 3), що осучаснює уявлення про

реконструкцію та репрезентацію танцю. Такий комплексний підхід потребує швидкої наукової рецепції описових зображень в етнографічних дослідженнях та архівних даних, що дозволить зробити народний танець Слобожанщини «живим» презентантом нематеріальної культурної спадщини регіону.

Формування першоджерел з дослідження нематеріальної культурної спадщини Слобожанщини розпочалось у XIX ст. Цей процес тісно пов'язаний з ім'ям М. Ф. Сумцова (Сумцов, 2017). Саме він започаткував використання порівняльного напрямку у вивченні традиційного фольклору. Наукова діяльність етнографа розгорталась на тлі піднесення українського національного руху, зацікавленості діячів культури і мистецтва у вивченні фольклору та пильної уваги до культури українського села. Апогеєм дослідницьких практик М. Ф. Сумцова стало видання монографії «Слобожане. Історично-етнографічна розвідка», яка і нині є базою для етнографічних досліджень. Згадки етнографа про народні танці описові: подекуди перелічуються назви танців, що виконувались на весіллях («...грають польські, французькі кадрили, мазурки, вальси та інші танці...») (Сумцов, 2017, с. 32), з'являються описи спогадів інших дослідників, що транслюють композиційні особливості танців («...в весенню добу дівчата беруться за руки і йдуть рядочками з села на поле, роблячи ворота з піднятих рук, під котрими по черзі пропускають наперед задні пари...») (там само, с. 49). Дослідник наводить приклади дитячих ігор «Мак» та «Дударик», які супроводжувались хороводами та умовними рухами, що реконструювали текст пісні (там само, с. 97–98), згадує про танці на весіллі (там само, с. 103, с. 106). Користуючись згадками М. Сумцова про народний танець, виникає можливість упорядкування деяких метаданих (де і в яких умовах виконувалась танець) та емоційно-психологічних станів, у яких відбувалась презентація танців. Точну реконструкцію, у зв'язку з відсутністю текстологічної фіксації, не виконати, але можлива авторська ретрансляція. Позитивною ознакою досліджень М. Сумцова є його першоджерельність, яка позбавлена суб'єктивності та ідеологічних нашарувань: автор фіксує танець у його

первинному середовищі, базуючись на згадках живих учасників побуту слобожан.

Описовим методом для збереження згадок про народні танці Слобожанщини користувався П. Іванов, який підкреслював побутування гопаків, козачків та метелиць, хороводних танців «Просо» та «Мак» (Мостова & Янина-Ледовська, 2022). Повноцінна музеефікація цих танців, на основі виключно етнографічного матеріалу, представленого П. Івановим, не можлива через недостатність презентативної інформації.

За радянських часів дослідження народного танцю Слобожанщини виконувалось переважно в контексті створення уніфікованого танцю, який відбивав ідеї тоталітарного суспільства. Розвідки, присвячені народному танцю, акцентували на загальнонародних рухах та ідентифікації українців з культурою інших народів. Попри ідеологічний тиск, дослідникам вдалося зафіксувати, систематизувати та поширити зразки народного танцю України, однак заглибитись в регіональні, а тим більше етнографічні особливості не вдалось. Результати плідної роботи В. Верховинця, В. Авраменка, П. Вірського дозволили зробити український народний танець упізнаваним, сценічним, активно діючим зразком нематеріальної культури, але уніфікація та хореографічні кліше тим самим унеможливили збереження унікальних регіональних особливостей танцювального фольклору.

У цей період танцювальне мистецтво Слобожанщини розвивалось виключно в напрямі сценічної обробки народного танцю, зразки якого були зібрані в центральних областях України. Водночас непомітно втрачався зв'язок з поколіннями-носіями, відбувалися швидкий перехід від індивідуального виробництва до утилітарного, русифікація міського, а потім і сільського населення в регіоні. Результатом суперечливого процесу популяризації народно-сценічного танцю, з одного боку, стала поява численної кількості професійних та аматорських колективів, що нині продовжують зберігати традиційну танцювальну культуру та дозволяють плекати національну ідентичність, з іншого — втрата регіональної танцювальної ідентичності в таких складних прикордонних регіонах, як Слобожанщина.

Новий етап національного піднесення, а разом із ним і початок нової хвилі етнографічних, фольклорних та етнохореологічних досліджень нематеріальної культурної спадщини Слобожанщини, розпочався після проголошення Незалежності України. Відтак, одними з головних джерел про традиційну культурну спадщину Слобожанщини стали результати фольклорно-етнографічних експедицій «Муравський шлях» (Красиков та ін., 1998; Лук'янець та ін., 2000). Їхньою метою була фіксація та подальше збереження нематеріальної культурної спадщини Слобожанщини, позбавленої ідеологічних утисків та нашарувань, фіксація традицій, побуту, вірувань, пісень, танців і світогляду населення. Експедиція проходила Муравським шляхом — важливим ареалом в економічному, соціокультурному та мистецькому житті регіону. У різні роки було організовано декілька експедицій, але ґрунтовна наукова праця, яка і сьогодні актуальна для етнохореологів, виникла лише в 1997 р. (Красиков та ін., 1998).

Під керівництвом етнографів та фольклористів харківських закладів вищої освіти (нині — Харківська державна академія культури, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харківський національний університет «Харківський політехнічний інститут») і Харківського обласного центру народної творчості (нині — КЗ «Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва» ХОР) було зібрано фольклорний матеріал у селах і хуторах Богодухівського, Краснокутського, Валківського, Нововодолазького районів Харківської області (нині — Богодухівського району, Валківської міської громади, Краснокутської, Нововодолазької селищних громад). За редакцією М. Красникова, Н. Олійник, В. Осадчої, М. Семенової (Красиков та ін., 1998) опубліковано результати експедиції та створено базу для подальших дослідницьких студій. У збірці можна знайти згадки про народні танці, що виконувались до Великодня, танці до обряду водіння Маланки («...Танцювала сама (*Маланка), крутилася») (Красиков та ін., 1998, с. 71), згадуються танці під час весілля («Танцювали краков'як, гопак, козачка, метелицю, комаринську. Бариня — первий танець.

Вона каблучками вицьохкує, витрахкує — треба вміти. Полька проста — весь час парами вулішняються. А полька-птичка — половина танцю парюю, а половину — дівчина кружиться») (Красиков та ін., 1998, с. 154). За відсутності у складі цієї фольклорно-етнографічної експедиції фахівця-хореографа, згадки про народний танець були виключно описовими і їх використання в подальшій практичній діяльності доволі ускладнене, хоча більшість метаданих збережена, а це дозволяє використовувати їх під час музеєфікації.

В етнографічних записах В. Осадчої також можна знайти згадки про побутові танці «Валківська полька», «Чепелянка», «Бичок» («козачок») (Бреславець, 2017, с. 141). На жаль, здебільшого це виключно музичні записи, але можна знайти й частковий опис рухів та композиції. Відтак, за Г. Бреславець, танець «Валківська полька» являв собою жвавий парний танець, композиція якого базувалась на колових перебудовах (рух проти годинникової стрілки основним кроком польки, кружляння в парі або одного партнера навколо іншого). Найпоширеніші рухи в танці — притупи, основний крок польки, підскоки.

Продовження фольклорно-етнографічних експедицій «Муравський шлях», яке було здійснене у 2000 р., виявилось інформативнішим для подальших етнохореологічних студій. Збірка «Муравський шлях — 2000» (Лук'янець та ін., 2000) була упорядкована методистом Харківського обласного центру народної творчості Г. Лук'янець, кандидатом історичних наук М. Масловим та художнім керівником дитячого фольклорного колективу «Вербиченька» О. Ковалем. У збірці згадувались танці під час весільних обрядів, що виконувались у супроводі скрипки та бубна. Найвагомим внеском у вивчення народного танцю Слобожанщини стала творчість фольклорного гурту «Муравський шлях». Про важливість діяльності колективу неодноразово згадували в науковій дискусії. Так, Г. М. Бреславець підкреслювала, що «Муравський шлях» «...запровадили традицію “танцювати по-українськи” в м. Харкові не лише на фестивалних майданчиках (“Свято Івана Купала” в с. Сквородинівка, міжнародний фестиваль традиційної культури “Покуть”, “Кроковее коло”), а й започаткували серію “фольклорних

віталень», приурочених до календарно-обрядових свят, або «Традицій одного села», де невід'ємною складовою став майстер-клас із вивчення побутових танців, широко поширених на теренах Слобожанщини (Харківщини, Сумщини) та Полтавщини» (Бреславець, 2017, с. 140). Керівниці колективу вдалося створити цифровий архів фольклору Слобожанщини та Полтавщини, фундаментом якого стала відеотека із записами народних побутових танців цих регіонів, до якої увійшли відтворені за результатами експедицій танці «Краков'як», «Ойра», «Полька-птичка», «Реченька», «Яблучко», «Гречаники» (на теренах Слобожанщини також відомий як «Про Василя»), «Коробочка», а також хороводні танці «Ворота» й «Кроковее колесо». Музеефікація цих танців уможливується наявністю метаданих (зафіксованої інформації про назву, автора, рік створення та першого виконання, вид танцю, форму презентації, структуру, учасників), відеоматеріалу, усної історії (згадок носіїв першоджерела, що документувались під час експедицій), а також можливістю створити протокол репрезентації. Таким чином, зберігається не лише рух, що є сутністю танцю, але й життєвий досвід виконавця. Комплексний підхід до створення архівів народних танців також дозволить усунути проблему пошуку автентичності, тобто визначення оригінальності репрезентації в процесі створення динамічного й перформативного «музейного експоната».

Немало фольклорно-етнографічних експедицій проводилось селами Сумщини, що була частиною Слобожанщини. Особливістю таких заходів стала значна кількість зібраного пісенного матеріалу, який мав би супроводжуватись виконанням побутових танців, однак чітко зафіксованих народних танців у матеріалах не збереглося. Аналіз записів підтверджує побутування таких танців, як полька, кроков'як, карапет, сербіянка, гопак, але без опису особливостей композиції або характеру виконання рухів.

Сучасні етнохореологічні дослідження, що здійснювались у XXI ст., базувались на фольклорно-етнографічних розвідках минулих років, але мали в основі рецепційно-аналітичний підхід, презентуючи «чистий» фольклорний

матеріал, фокусуючись на репрезентації регіонального матеріалу з метою формування національної ідентичності. Серед науковців, які вивчали танцювальний фольклор Слобожанщини, потребує уваги дослідна діяльність Г. М. Бреславець (Бреславець, 2017), О. В. Лиманської (Лиманська, 2011), І. С. Мостової (Mostova, 2019), С. В. П'ятаченка (П'ятаченко, 2020).

Висновки. Комплексний аналіз результатів нечисленних етнографічних та фольклорних досліджень, у яких частково вивчався народний танець Слобожанщини та його генеза, підкреслив наявність наукових лакунів, спричинених відсутністю вчасної професійної фіксації. Особливості рецепції танцювального фольклору регіону відслідковуються в контексті кросісторичного аналізу. Відтак, у кінці XIX — на початку XX ст. з розквітом національного руху в Україні дослідники збирали та ретранслявали фольклор у його первинному вигляді, намагаючись зберегти національні та регіональні особливості, зафіксувати традицію (діяльність М. Сумцова); радянський період характеризувався відсутністю регіональних досліджень і принциповою уніфікацією традицій, регіональні особливості нівелювались; за часів незалежної України звернення до фольклорних зразків стало елементом пошуку національної ідентичності, а вивчення регіональних ознак — шляхом до формування української мистецької спадщини. В останній окреслений етап дослідження танцювальних традицій у регіоні відбувається з використанням рецепційно-аналітичного методу. Протягом усього періоду вивчення танцювального фольклору науковцям вдалось зафіксувати інформацію про немало регіональних танців («Краков'як», «Ойра», «Полька-птичка», «Реченька», «Яблучко», «Про Василя», «Коробочка», «Ворота», «Кроковее колесо» та ін.), які в подальшому можуть бути музеєфікованими: збережено загальну інформацію про час та місце виконання, умови виконання, композиційну структуру, способи ретрансляції та ін., відповідно до протоколу фіксації музейних експонатів.

Збережені танці Слобожанщини характеризувались доволі широкою жанровою різноманітністю: в регіоні популярними були польки, кадрили, хороводні танці та ігри, а також інші

побутові танці. Факт багатожанровості танцювального фольклору регіону свідчить про багатшаровість культурної традиції із чіткою належністю до української мистецької спадщини.

Перспективи подальших досліджень розглянутого в науковій статті питання може розвиватись у декількох напрямках: етнохореологічному (поглиблення знань щодо особливостей вивчення та збереження зразків народних танців

Слобожанщини), музеєзнавчому (формування документальних справ для створення архівів танців, розширення методів фіксації танцю, зокрема й за допомогою цифрових інструментів), мистецькому (вивчення особливостей сценічної обробки фольклорних зразків, створення перформативних практик на основі народних танців).

Список посилань

- Багалій, Д. І. (1990). *Історія Слобідської України*. Основа.
- Бреславець, Г. М. (2017). Методологічні засади сучасного сценічного втілення українського побутового танцю. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, (4), 138–142.
- Красиков, М. М., Олійник, Н. П., Осадча, В. М., & Семенова, М. О. (Упор.) (1998). *Муравський шлях — 97: матеріали фольклорно-етнографічної експедиції*. Видавництво ХДІК.
- Лиманська, О. В. (2011). Трансформація побутово-ігрового комплексу слобожанської традиції у сучасному хореографічному мистецтві. *Культура та сучасність*, (2), 190–195.
- Лук'янець, Г. В., Маслов, М. П., & Коваль, О. В. (Упор.) (2000). *Муравський шлях — 2000: матеріали фольклорно-етнографічної експедиції*. Регіон-інформ.
- Мостова, І. С., & Янина-Ледовська, Є. В. (2022). Народний танець Слобожанщини в ярмарковій традиції. *Культура України*, (77), 97–102. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.12>
- П'ятченко, С. В. (2020). Пелагея Литвинова-Бартош — дослідниця народної культури Сіверщини. В І. В. Верба (Ред.), *Родові таємниці Сіверянського краю* (Вип. 8, сс. 6–15). Лисенко М. М.
- Сумцов, М. Ф. (2017). *Слобожане: Історично-етнографічна розвідка*. SeRozhko.
- Український погляд. (2025, Листопад 30). *Усна історія для спадщини танцю*. <https://ukrpohliad.org/culture/usna-istoriya-dlya-spadshhyny-tancyu.html>
- De Laet, T. (2015). Moving (in) the museum: Re-enactment as research into the musealization of dance. *Muséologies*, 8(1), 55–70. <https://doi.org/10.7202/1034610ar>
- Istvandy, L., Baker, S., & Long, P. (2024). Creative futures for cultural heritage: a typology of creative practice in the GLAM sector — towards a creative heritage approach. *Museum Management and Curatorship*, 1–17. <https://doi.org/10.1080/09647775.2024.2331444>
- Lista, M. (2014). *Play Dead: Dance, museums, and the “time-based arts”*. *Dance Research Journal*, 46(3), 6–23. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000515>
- Mostova, I. (2019). Досвід етнохореології в опануванні стилістики слобожанського танцювального фольклору. *Танцювальні студії*, 2(1), 49–58. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172185>
- Оке, А. (2017). Keeping time in dance archives: moving towards the phenomenological archive space. *Archives and Records*, 38(2), 197–211. <https://doi.org/10.1080/23257962.2016.1274255>

References

- Bahalii, D. I. (1990). *The History of Sloboda Ukraine*. Osnova. [In Ukrainian].
- Breslavets, H. M. (2017). Methodological foundations of the modern stage embodiment of Ukrainian folk dance. *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, (4), 138–142. [In Ukrainian].
- Krasykov, M. M., Oliinyk, N. P., Osadcha, V. M., & Semenova, M. O. (Comp.) (1998). *Muravskiy shliakh — 97: materialy folklorno-etnohrafichnoi ekspedytsii*. Vydavnytstvo Kharkivskoho derzhavnoho instytutu kultury [In Ukrainian].
- Lymanska, O. V. (2011). The transformation of the everyday and playful complex of the Slobozhanshchyna tradition in contemporary choreographic art. *Kultura ta suchasnist*, (2), 190–195. [In Ukrainian].
- Lukianets, H. V., Maslov, M. P., & Koval, O. V. (Comp.) (2000). *Muravskiy shliakh — 2000: materialy folklorno-etnohrafichnoi ekspedytsii*. Rehon-inform. [In Ukrainian].
- Mostova, I. S., & Yanyina-Ledovska, Ye. V. (2022). Folk dance of Slobozhanshchyna in the fair tradition. *Culture of Ukraine*, (77), 97–102. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.12> [In Ukrainian].
- Piatachenko, S. V. (2020). Pelageya Litvinova-Bartosh is a researcher of folk culture in the Severia region. In I. V. Verba (Ed.), *Rodovi taiemnytsi Siverianskoho kraiu* (Issue 8, pp. 6–15). Lysenko M. M. [In Ukrainian].

- Sumtsov, M. F. (2017). *Slobozhans: Historical and Ethnographic Research*. SeRozhko. [In Ukrainian].
- Ukrainskyi pohliad. (2025, November 30). *Oral history for dance heritage*. <https://ukrpohliad.org/culture/usna-istoriya-dlya-spadshhyny-tancyu.html> [In Ukrainian].
- De Laet, T. (2015). Moving (in) the museum: Re-enactment as research into the musealization of dance. *Muséologies*, 8(1), 55–70. <https://doi.org/10.7202/1034610ar> [In English].
- Istvandity, L., Baker, S., & Long, P. (2024). Creative futures for cultural heritage: a typology of creative practice in the GLAM sector — towards a creative heritage approach. *Museum Management and Curatorship*, 1–17. <https://doi.org/10.1080/09647775.2024.2331444> [In English].
- Lista, M. (2014). *Play Dead: Dance, museums, and the “time-based arts”*. *Dance Research Journal*, 46(3), 6–23. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000515> [In English].
- Mostova, I. (2019). The experience of ethnocoreology in mastering the stylistics of Slobozhanshchyna dance folklore. *Tantsiuvalni studii*, 2(1), 49–58. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172185> [In Ukrainian].
- Oke, A. (2017). Keeping time in dance archives: moving towards the phenomenological archive space. *Archives and Records*, 38(2), 197–211. <https://doi.org/10.1080/23257962.2016.1274255> [In English].

Отримано: 03.12.2025
Прийнято до друку: 08.01.2026

I. С. Мостова

кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету хореографічного мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

К. В. Островська

заслужений працівник культури, доцент, завідувач кафедри народної хореографії та теорії танцю, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Д. П. Мостовий

артист балету, Харківський академічний театр музичної комедії, м. Харків, Україна

I. Mostova

Candidate of Art History, Associate Professor, Dean of the Faculty of Choreographic Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

K. Ostrovska

Honored Worker of Culture, Associate Professor, Head of the Department of Folk Choreography and Dance Theory, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

D. Mostovyi

Ballet dancer, Kharkiv Academic Theatre of Musical Comedy, Kharkiv, Ukraine

Для нотаток

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 92

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 92

На обкладинці: фрагмент роботи Нікіти Тітова (джерело: сторінка автора у Facebook). Адреса зображення:

https://scontent.fiev15-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/638074737_25908191302154679_3167004930122883878_n.jpg?_nc_cat=109&ccb=1-7&_nc_sid=13d280&_nc_ohc=9sDIPJjzx8Q7kNvwH5gdA1&_nc_oc=AdppYs3r_OVdTbf8BiUo4lX1dx09Y84Lb8ULecHFs-gAyGnH3ePtR15aT_CDHWGg70&_nc_zt=23&_nc_ht=scontent.fiev15-1.fna&_nc_gid=pblIA-PMlgk61HTFf6Ktg&_nc_ss=8&oh=00_AfzUnG4rRw7v22ZAqoNg70AtoxOvvq1-BFLIPEh1eJlJWpw&oe=69C1CD4F

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:

В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 24.03.2026 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «*Minion Pro*». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 16,5. Обл.-вид. арк. 15,3.

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.

м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.

Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.