

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 **93**



Харків — 2026

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Щербаня. Харків : ХДАК, 2026. Вип. 93. 168 с.

**Culture of Ukraine**: coll. of scientific papers / Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of A. Shcherban. Kharkiv: KhSAC, 2026. Vol. 93. 168 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 № 10 від 29.05.2026)

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 № 10 dated 29.05.2026).

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](mailto:rvv2000k@ukr.net)

## Головний редактор

**Щербань А. Л.**, доктор культурології, кандидат історичних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства, Харківська державна академія культури (Україна).

<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Web of Science ResearcherID: AIF-0028-2022

Scopus ID: 57963393500

## Редакційна колегія

**Бертелсен О.**, Ph.D., доцент з глобальної безпеки та розвідки, інститут кримінальної юстиції та соціальних наук, Університет Тіффіна (США);

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Scopus ID: 55823786000

**Гікс Д.**, Ph.D., професор, інститут мистецтв, Лондонський університет королеви Марії (Великобританія);

<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Scopus ID: 36914547800

**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>

Scopus ID: 48361090900

**Кайм С.**, доктор філософії, професор, Лейпцизький університет, Інститут історії музики (Німеччина);

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Scopus ID: 37095157500

**Коновалова І. Ю.**, доктор мистецтвознавства, професор, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури (Україна);

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Web of Science ResearcherID: HLQ-0571-2023

Scopus ID: 58965637100

**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>

Web of Science ResearcherID: AAZ-1227-2020

Scopus ID: 59308773400

**Польська І. І.**, доктор мистецтвознавства, кафедра теорії та історії музики, професор, Харківська державна академія культури (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

Web of Science ResearcherID: HTN-1693-2023

Scopus ID: 58964822600

**Прокопчук І. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності, Львівський національний університет (Україна);

<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>

Web of Science ResearcherID: AAA-4366-2021

Scopus ID: 58195628600

**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>

Web of Science ResearcherID: AAY-8135-2021

Scopus ID: 59155622000

**Ягельський С.**, доцент кафедри історії польського кіно, Ягеллонський університет, Інститут аудіовізуальних мистецтв (Польща).

<https://orcid.org/0000-0002-6989-1265>

Web of Science ResearcherID: LWK-0071-2024

Scopus ID: 57194497962

## Editor-in-Chief

**Anatolii Shcherban**, Doctor of Cultural Studies, Candidate of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Cultural Studies and Museology, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine)

Scopus ID: 57963393500

Web of Science ResearcherID: AIF-0028-2022

<https://orcid.org/0000-0002-9530-6453>.

## Editorial Board

**Olga Bertelsen**, Ph.D., Associate Professor of Global Security and Intelligence, School of Criminal Justice and Social Sciences, Tiffin University (USA)

Scopus ID: 55823786000

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>;

**Jeremy Hicks**, PhD, Professor of Post-Soviet Cultural History and Film, School of the Arts, Queen Mary University of London (Great Britain);

Scopus ID: 36914547800

<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>;

**Natascha Drubek-Meyer**, 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)

Scopus ID: 48361090900

<https://orcid.org/0000-0002-1245-8436>;

**Stefan Keym**, Doctor of Philosophy, Professor, Leipzig University, Institute of Music History (Germany)

Scopus ID: 37095157500

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>;

**Iryna Konovalova**, Doctor of Art Criticism, Professor, Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine)

Scopus ID: 58965637100

Web of Science ResearcherID: HLQ-0571-2023

<https://orcid.org/0000-0003-0133-1816>;

**Volodymyr Myslavskyi**, 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)

Scopus ID: 59308773400

Web of Science ResearcherID: AAZ-1227-2020

<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>;

**Iryna Polska**, Doctor of Art Criticism, Department of Theory and History of Music, Professor, Kharkiv State Academy of Culture (Ukraine)

Scopus ID: 58964822600

Web of Science ResearcherID: HTN-1693-2023

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>;

**Inna Prokopchuk**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Theatre Studies and Acting Skills, Lviv National University (Ukraine)

Scopus ID: 58195628600

Web of Science ResearcherID: AAA-4366-2021

<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>;

**Liudmyla Shapovalova**, Doctor of Art Criticism, Head of the Department of Interpretology and Analysis of Music, Professor, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Ukraine)

Scopus ID: 59155622000

Web of Science ResearcherID: AAY-8135-2021

<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>.

**Sebastian Jagielski**, Associate Professor, Department of History of Polish Cinema, Jagiellonian University, Krakow, Institute of Audiovisual Arts (Poland)

Scopus ID: 57194497962

Web of Science ResearcherID: LWK-0071-2024

<https://orcid.org/0000-0002-6989-1265>.

## Зміст

### КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Н. Бедріна	
<b>Цифрова деколонізація та жіноче лідерство в Digital Humanities: стратегії збереження української спадщини в умовах війни</b> .....	7
І. С. Кравець	
<b>Феномен геноциду в порівняльній перспективі: динаміка, стратегії та культурні контексти</b> .....	14
Т. О. Логінова	
<b>Використання мовних кліше і штампів у сучасній українській літературній мові</b> .....	25
А. Р. Стеценко, Н. О. Кононенко	
<b>Фіксація історії закладу фахової передвищої освіти у світовому філателістичному просторі</b> .....	34
Ю. П. Щукіна	
<b>Літературно-мистецький журнал Донбасу «Забой» (1923–1932): регіональні особливості висвітлення теми театру в медіа</b> .....	46
Г. В. Афонченко, Н. В. Шумлянська	
<b>Резильєнтність соціуму через призму менторства моральних авторитетів</b> .....	58
О. В. Козоріз	
<b>Соціокультурні практики символічної репрезентації України в онлайн-спільнотах гравців у MMORPG</b> .....	65
Т. С. Шевчук	
<b>Архаїчний синдром та неоміфологія в сучасних фестивальних практиках українського прикордоння в дельті Дунаю</b> .....	77

### МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Г. Я. Ботунова, І. В. Лобанова	
<b>Клеопатра Тимошенко як одна з провідних акторок українського театру кінця 1920-х — 1960-х рр.</b> .....	85
І. А. Гайденко	
<b>Інноваційний метод створення музичних творів із використанням цифрових платформ та дистанційного формату</b> .....	96
О. Є. Єсін	
<b>Етика витримування як форма суб'єктності в умовах абсурду: «Опале листя» Акі Каурісмькі</b> .....	105
Р. Тетерін, В. Щепакін	
<b>Специфіка використання скету українськими джазовими вокалістами</b> .....	115
Фу Сіньбінь, Ю. В. Воскобойнікова	
<b>Технологія створення віртуальних хорових проєктів: до проблеми ефективності</b> .....	125
С. Борденюк	
<b>Творчий інструментарій оператора як основа формування образної мови аудіовізуальних творів</b> .....	135
Шен І	
<b>Стильові засади камерно-вокальної лірики ХІХ ст.</b> .....	142
Цінь Шенян, Ю. В. Воскобойнікова	
<b>Розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура</b> .....	151

### РЕЦЕНЗІЇ

Є. П. Ворожейкін	
<b>“Ars Mediale” як платформа осмислення архівного та експериментального кіно</b> .....	157
<hr/>	
<b>Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування</b> .....	165

## Content

### CULTUROLOGY

N. Bedrina	
<b>Digital decolonization and women's leadership in digital humanities: strategies for preserving Ukrainian heritage during the war</b> .....	7
I. Kravets	
<b>The phenomenon of genocide in a comparative perspective: dynamics, strategies, and cultural contexts</b> .....	14
T. Lohinova	
<b>Use of language clichés and stock phrases in modern Ukrainian literary language</b> .....	25
A. Stetsenko, N. Kononenko	
<b>Recording the history of the vocational higher education institution in the world philatelic space</b> .....	34
J. Shchukina	
<b>The literary and artistic magazine of Donbas "Zaboi" in 1923-1932: regional features of the coverage of the theatre topic in the media</b> .....	46
H. Afenchenko, N. Shumlianska	
<b>Social resilience through the prism of mentoring of moral authorities</b> .....	58
O. Kozoriz	
<b>Sociocultural practices of symbolic representation of Ukraine in online communities of MMORPG players</b> .....	65
T. Shevchuk	
<b>The archaic syndrome and neomythology in contemporary festival practices in the Ukrainian border region in the Danube delta</b> .....	77

### ART CRITICISM

H. Botunova, I. Lobanova	
<b>Cleopatra Tymoshenko as one of the leading actresses of the Ukrainian theatre of the late 1920s – 1960s</b> .....	85
I. Haidenko	
<b>An innovative method of music creation using digital platforms and remote collaboration</b> .....	96
O. Yesin	
<b>The ethics of endurance as a form of subjectivity in absurdity: "Fallen Leaves" by Aki Kaurismäki</b> .....	105
R. Teterin, V. Shchepakina	
<b>Features of the use of scat by Ukrainian jazz vocalists</b> .....	115
Fu Xinbin, Yu. Voskoboinikova	
<b>Virtual choir project production technology: the efficiency problem</b> .....	125
S. Bordeniuk	
<b>The cinematographer's creative tool-kit as a basis for shaping the figurative language of audiovisual works</b> .....	135
Sheng Yi	
<b>Stylistic principles of chamber and vocal lyrics of the XIX century</b> .....	142
Qin Shengyang, Yu. Voskoboinikova	
<b>Development of blues traditions in the works of Gary Moore</b> .....	151

### REVIEWS

Y. Vorozheikin	
<b>"Ars Mediale" as a platform for comprehension on archival and experimental Cinema</b> .....	157
<b>Rules for original works formatting for scientific collections and conditions for their publication</b> .....	165

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.01\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.01*)  
УДК: 004:930.85:305-055.2:355.01(477)

## ЦИФРОВА ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ ТА ЖІНОЧЕ ЛІДЕРСТВО В DIGITAL HUMANITIES: СТРАТЕГІЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Н. Бедріна

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків,  
Україна  
nadiia.bedrina@gmail.com

N. Bedrina

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine  
<http://orcid.org/0000-0002-8236-9463>

**Н. Бедріна. Цифрова деколонізація та жіноче лідерство в Digital Humanities: стратегії збереження української спадщини в умовах війни**

У статті досліджено взаємозв'язок між цифровою деколонізацією та жіночим лідерством у сфері Digital Humanities у контексті захисту культурної спадщини України під час війни. Проаналізовано теоретичні засади фемінізму даних та їх практичне втілення в ініціативах із рятування цифрових даних та перетрибуції мистецьких творів у провідних світових музеях. На прикладах волонтерського руху SUCHO, активізму Оксани Семенік та технологічних рішень із використанням LiDAR-сканування й фотограмметрії (зокрема ініціатив команди Skeiron) розкрито модель горизонтального мережевого лідерства. Цифрову деколонізацію розглянуто як механізм відновлення суб'єктності української культури та інструмент етичної турботи про культурну спадщину.

**Ключові слова:** *Digital Humanities, цифрова деколонізація, жіноче лідерство, культурна спадщина, Україна, війна, LiDAR, 3D-моделювання, фемінізм даних, атрибуція.*

**N. Bedrina. Digital decolonization and women's leadership in digital humanities: strategies for preserving Ukrainian heritage during the war**

**The relevance of the article.** The full-scale Russian invasion of Ukraine has created an existential threat to cultural heritage, manifesting in both physical destruction and ongoing colonization. In the digital age, the battle for identity unfolds within museum registries and search algorithms, where Ukrainian art is often mislabeled under imperial narratives. This necessitates a shift toward digital decolonization driven by innovative leadership models.

**The purpose of the article.** The article aims to analyze the strategies of digital decolonization and the role of female leadership in Digital Humanities as key factors in preserving Ukrainian cultural heritage during wartime.

**The methodology.** In the study we applied a qualitative analysis of contemporary digital initiatives and instrumental case study method. The theoretical framework is based on the principles of Data Feminism, critical heritage studies and archival theory. The research examines the activities of international volunteer networks, individual digital activism, and high-tech architectural documentation projects.

**The results.** It is established that digital decolonization in DH functions through two main vectors: the emergency preservation of data and the corrective transformation of narratives. The study highlights the success of individual activists in changing colonial attributions in global institutions. Integration of LiDAR scanning and drone photogrammetry provides legal evidence of war crimes and a foundation for physical reconstruction.

**The scientific novelty.** The research synthesizes the concepts of data feminism, digital decolonization, and wartime heritage preservation within the Ukrainian context. It defines a new model of networked leadership characterized by horizontal cooperation, inclusivity, and the ethics of care, which proves more resilient than traditional institutional hierarchies.

**The practical significance.** The findings can be utilized by museum professionals, IT specialists in the cultural sector, and government bodies to develop decolonial metadata standards and digital preservation protocols. The analyzed methods of 3D documentation provide a ready-to-use framework for post-war reconstruction projects.

**Conclusions.** Digital decolonization is not a technical task but a political act of reclaiming agency. Female

leadership in DH facilitates the transition from passive archiving to active resistance. By combining high-tech precision with ethical leadership, Ukraine constructs a decolonized digital future.

**Keywords:** *Digital Humanities, digital decolonization, female leadership, cultural heritage, Ukraine, war, LiDAR, 3D modeling, data feminism, attribution.*

**Актуальність теми дослідження** зумовлена необхідністю захисту національної ідентичності в умовах системного нищення культурних об'єктів під час повномасштабної війни. Тема співзвучна сучасним світовим науковим трендам, зокрема напрямом Data Feminism та деколоніальним студіям у межах Digital Humanities, відповідає пріоритетним завданням щодо оцифрування та верифікації культурної спадщини України. Дослідження фокусується на розробці нових інструментів «цифрової незламності» та виправленні помилкових атрибуцій у глобальному науковому просторі, що дозволяє подолати наслідки тривалого колоніального впливу на українське мистецтвознавство.

**Постановка проблеми.** Повномасштабне вторгнення перетворило питання збереження культурної спадщини на екзистенційний виклик, що виходить за межі суто фізичного захисту об'єктів. Проблема полягає в подвійній загрозі: фізичному руйнуванню пам'яток та колонізації українського мистецтва, яке десятиліттями маркувалося як «російське» у світових музеях та цифрових реєстрах. Традиційні ієрархічні інституції часто виявляються малоефективними в умовах війни, що створює запит на нові форми мережевого та горизонтального лідерства.

Особливої ваги набуває розвиток Digital Humanities як інструменту деколонізації знань. Жіноче лідерство в цій сфері пропонує стратегію, що базується на інклюзивних моделях управління, етиці турботи та залученні високих технологій. Жіноче лідерство в Digital Humanities також обумовлено можливостями працювати дистанційно та за кордоном, що дозволяє науковицям тримати безперервність наукового спротиву.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** свідчить про стрімке зростання інтересу до перетину цифрових технологій та соціальної

справедливості. Фундаментальне дослідження К. Д'Ігнаціо та Л. Кляйн (D'Ignazio & Klein, 2020) заклало основу фемінізму даних, продемонструвавши, як ієрархічні структури влади впливають на збір та інтерпретацію інформації. Важливим доповненням до цієї дискусії є праця Дж. Тронто (Tronto, 2020), де обґрунтовано концепцію етики турботи як політичного та морального орієнтиру для суспільних трансформацій. Критичний аналіз використання спадщини та заперечення її виключно інституційного тлумачення представлено в праці Л. Сміт (Smith, 2006). Роль громадських архівів та їхнє значення в боротьбі проти символічного знищення ідентичностей у цифровому просторі ґрунтовно дослідила М. Касвелл (Caswell, 2014). С. Нобл (Noble, 2018) розкрила механізми того, як алгоритми пошукових систем можуть зміцнювати колоніальні та расові стереотипи. Питання деколонізації саме українського мистецтвознавства розглянуто в праці С. Демчук та І. Левченка (Demchuk & Levchenko, 2024), де автори наголошують на необхідності демонтажу імперських нарративів через зміну підходів до опису та експонування творів. Практичний аспект швидкого цифрового реагування в умовах кризи висвітлено у звітах А. Кіяс та співавторів (Kijas et al., 2022). Попри значну кількість технічних звітів про оцифрування та теоретичних розвідок про деколонізацію, у науковому дискурсі залишаються недостатньо висвітленими питання взаємозв'язку між використанням високих технологій та гендерно зумовленими моделями лідерства в умовах війни. Більшість публікацій розглядають технічну фіксацію об'єктів та зміну метаданих як два паралельні процеси, що існують ізольовано один від одного.

**Мета статті** — аналіз стратегій цифрової деколонізації та ролі жіночого лідерства в цифрових гуманітарних науках як ключових факторів збереження української культурної спадщини у воєнний час.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Цифрові гуманітарні науки (Digital Humanities) стосуються нових способів наукової роботи та інституційних одиниць для спільних, трансдисциплінарних та комп'ютерно-орієнтованих досліджень, викладання і публікацій. Цифрова

гуманітарна наука — це не стільки єдина галузь, скільки сукупність конвергентних практик, що досліджують всесвіт, у якому друковані видання більше не є основним засобом, за допомогою якого виробляються та поширюються знання (Burdick et al., p. 122).

Метод фемінізму даних запропоновано Кетрін Д'Ігнаціо та Лорен Кляйн (D'Ignazio & Klein, 2020), а саме: 1. Дослідіть владу. Фемінізм даних починається з аналізу того, як влада діє у світі; 2. Киньте виклик владі. Фемінізм даних прагне кинути виклик нерівним структурам влади та працювати над досягненням справедливості; 3. Надайте ваги емоціям та тілесності. Фемінізм даних вчить нас цінувати різні форми знань, включаючи знання, які походять від людей як тіл, що відчують; 4. Переосмисліть бінарні системи та ієрархії. Фемінізм даних вимагає від нас кинути виклик гендерній бінарності, а також іншим системам підрахунку та класифікації, які увічнюють гноблення; 5. Прийміть плюралізм. Фемінізм даних наполягає на тому, що найповніше знання походить від синтезу різних точок зору, при цьому пріоритет надається місцевим, корінним та емпіричним способам пізнання; 6. Враховуйте контекст. Фемінізм даних стверджує, що дані не є нейтральними чи об'єктивними. Вони є продуктом нерівних соціальних відносин, і цей контекст є важливим для проведення точного, етичного аналізу; 7. Зробіть працю видимою. Робота в галузі data science, як і вся робота у світі, є роботою багатьох рук. Фемінізм даних робить цю працю видимою, щоб її можна було визнати та оцінити (D'Ignazio & Klein, 2020).

Разом із тим, Цзінь Гао (Gao et al., 2022) та колеги у дослідженні мереж співавторства зазначають: попри те, що вони перебувають у меншості, жінки-науковці відіграють значно більшу роль, ніж їхні колеги-чоловіки, у формуванні мереж співавторства, як представлено наявним набором даних. Жінки в цифровій гуманітаристиці становлять 30 % від загальної кількості авторів, опублікованих у цих журналах, але, схоже, вони заохочували більше комунікацій, будували більше співпраці та робили більший внесок у формування мережі співавторства в ДН, ніж чоловіки, протягом досліджуваних років. Дослідниці

виступають основними силами, що сприяють встановленню та підтримці наукових зв'язків; вони також є медіаторками, які з'єднують ізольовані групи (Gao et al., 2022, с. 343).

Фундаментальне розуміння культурної спадщини довгий час визначалося тим, що Лорджен Сміт (Smith, 2006) визначає як Дискурс Авторизованої Спадщини (AHD). Цей дискурс надає пріоритет матеріальній величч, історичній старовині та естетичній досконалості, часто розглядаючи пам'ятки як статичні реліквії, якими керують експерти, що виступають хранителями минулого. У цих межах громадськість часто зводиться до пасивних споживачів, займаючись тим, що Сміт описує як пасивний погляд, який перешкоджає активній взаємодії зі значенням місця. Представляючи спадщину як ресурс, який потрібно захистити для майбутніх поколінь, AHD фактично позбавляє сьогодення можливості активно переписувати або оскаржувати культурні та соціальні значення, вкладені в ці місця (Татаренко, 2023, с. 29).

Важливим теоретичним підґрунтям для аналізу стратегій цифрового спротиву є праця Мішель Касвелл (Caswell, 2014), у якій розглядається концепція символічного знищення. Авторка переконує, що виключення спільноти з архівного простору або викривлення її культурного наративу є формою системного тиску, що позбавляє групу суб'єктності. У контексті війни в Україні цей підхід дозволяє трактувати діяльність низових цифрових ініціатив як метод боротьби за право на власну пам'ять.

Для глибшої проблематизації управлінських моделей у сфері Digital Humanities варто звернутися до теорії етики турботи, яку розвиває Джоан Тронто (Tronto, 2020). Авторка пропонує переосмислити турботу не як приватне почуття, а як фундаментальну політичну та практичну діяльність, що базується на відповідальності та здатності реагувати на потреби вразливих систем. Застосування цієї концепції дозволяє обґрунтувати переваги жіночого лідерства в умовах кризи як моделі, що фокусується на підтримці цілісності даних та стабільності соціальних зв'язків. Така етика стає альтернативою жорстким технократичним ієрархіям, забезпечуючи гнучкість волонтерських мереж та їхню

здатність до тривалого функціонування без втрати якості й етичних орієнтирів.

Застосування принципів фемінізму даних до оцифрування культурної спадщини дозволяє перетворити технічний процес на акт деколонізації. Згідно з концепцією аналізу влади, оцифрування не є нейтральним вибором, воно вимагає критичного перегляду того, які саме об'єкти отримують пріоритет у збереженні. У контексті української спадщини це проявляється через деколонізацію метаданих й описів, що дозволяє уникнути алгоритмічного гноблення (Noble, 2018) та виправити імперські нашарування в класифікації знань.

Такий підхід забезпечує врахування контексту створення артефактів, повертаючи їм самотні назви та змісти, які раніше нівелювалися колоніальною політикою. Революція Гідності 2013–2014 рр. стала поворотним моментом для української історії мистецтва, оскільки вона змусила українських мистецтвознавців та все суспільство задуматися над наслідками тривалої й глибоко вкоріненої колоніальної спадщини на багатьох рівнях. «Декомунізація» як процес демонтажу спадщини комуністичних державних інституцій, культури та психології в посткомуністичних країнах також була важливим кроком до відокремлення від Росії, де прорадянські настрої були ще доволі сильними. Декомунізація також означала радикальну зміну політики культурної пам'яті та ознаменувала початок деколонізації України. Водночас вона порушила питання переосмислення й збереження радянської культурної спадщини (Demchuk & Levchenko, 2024, с. 20).

Розглянемо феміністичне лідерство в дії, а саме практичні кейси цифрового спротиву. У дослідженні застосовано метод інструментального кейс-стаді, де кожен обраний приклад слугує інструментом для виявлення закономірностей горизонтального лідерства та цифрової деколонізації.

Проект SUCHO, що розшифровується як Saving Ukrainian Cultural Heritage Online, є прикладом феміністичної моделі лідерства, яка базується на горизонтальних зв'язках та швидкій мобілізації спільноти. Ініціатива об'єднала понад 1500 міжнародних волонтерів для дистанційної архівації культурних скарбів України.

За час повномасштабного вторгнення ініціатива зафіксувала понад 5000 вебресурсів та 50 терабайтів інформації, що належать установам різного спрямування. Об'єктами захисту стали як державні архіви та локальні музеї, так і дитячі мистецькі центри чи віртуальні 3D-тури сакральними пам'ятками, що дозволило запобігти безповоротному зникненню цих даних (*Saving Ukrainian Cultural Heritage Online*, n.d.).

Ініціатива SUCHO виникла не як державне замовлення, а як зусилля з екстреного реагування, організоване Квінн Домбровські та Анною Кійас (Kijas et al., 2022). Це ілюструє горизонтальну, гнучку модель лідерства, яка характерна для Digital Humanities. Як зазначають самі авторки проєкту: «Заяви Кремля свідчать про те, що фундаментальною метою режиму Путіна є підірвати та знищити чітку та самотню українську національну ідентичність, культуру та мову — три поняття, які проявляються через культурну спадщину» (Smith, 2006). У цьому контексті діяльність SUCHO можна трактувати як цифрову деколонізацію.

Методологічні складнощі в роботі децентралізованих мереж часто пов'язані з проблемою сталості. Волонтерські рухи залежать від емоційного залучення, що створює ризики вигорання та втрати темпу після спаду першої хвили солідарності. Окрім цього, виникає складність у забезпеченні сумісності даних. Коли сотні людей одночасно використовують різні інструменти для архівації, створення уніфікованих метаданих стає викликом, який потребує постійної координації та технічної модерації.

Деколонізація музейних атрибутів здійснюється через системну діяльність у соціальних мережах та реєстрах. Історикиня мистецтва й дослідниця Оксана Семенік (авторка проєкту Ukrainian Art History), працівниця Одеського художнього музею Олександра Ковальчук та культурологиня Маріам Найем домоглися зміни написів під полотнами в кількох провідних музеях світу. Зокрема, Метрополітен-музей у США та Національна галерея в Лондоні перейменували «Російських танцівниць» Деґа на «Українських танцівниць». Музей Метрополітен у Нью-Йорку офіційно визнав Архіпа Куїнджі та Іллю Репіна українськими митцями. Водночас Бруклінський

музей оновив назву картини Репіна «Зимова сцена в Україні», врахувавши фактичне місце її написання (Татаренко, 2023).

У випадку з переатрибуцією творів мистецтва верифікація стає ще складнішою, адже вимагає глибокого мистецтвознавчого аналізу та роботи з першоджерелами. Оксана Семенік використовує метод відкритої верифікації, публікуючи знахідки в професійному середовищі та соціальних мережах, що дозволяє залучати коло експертів для підтвердження або уточнення даних. Такий підхід робить процес прозорим, хоча й збільшує час, необхідний для верифікації кожного окремого випадку.

Кейс Олександри Екстер, яку часто називають амазонкою українського авангарду (Горон, 2024), слугує хрестоматійним прикладом необхідності цифрової деколонізації та переатрибуції мистецьких творів у глобальних реєстрах. Попри глибоке коріння її творчості в київському середовищі та відкриття нею новаторської школи в Україні, російський імперський дискурс тривалий час позиціював її як представницю власної культури. Нині зусилля дослідниць спрямовані на виправлення цих колоніальних нашарувань у метаданих провідних музеїв світу, що дозволяє відновити історичну справедливість та повернути ім'я художниці до національного канону.

Сфера технологічної фіксації передбачає застосування БПЛА та фотограмметрії для розробки цифрових 3D-моделей пам'яток. У цьому процесі жінки діють як операторки складного обладнання, що дає змогу працювати мобільно навіть у зонах з ускладненим доступом. Такий підхід гарантує високу точність реставрації архітектурних споруд та монументів у випадку їхнього фізичного знищення. До того ж ці цифрові моделі мають статус юридичних доказів у справах про злочини проти культурної спадщини. Діяльність команди Skeiron (n.d.) наочно демонструє ефективність поєднання наземного лазерного сканування LiDAR та фотограмметрії для генерації віртуальних копій із міліметровим рівнем деталізації. Отримані дані дозволяють фіксувати стан архітектури та монументальної скульптури, забезпечуючи базу для майбутньої наукової реставрації в разі фізичного знищення об'єктів. Координація таких технічних рішень

із мобільними групами дослідниць, що працюють у прифронтових зонах, може перетворити хмари точок на юридичні докази воєнних злочинів. Таким чином, технологічна ініціатива Skeiron створює інженерний фундамент, який у поєднанні з деколоніальними підходами Digital Humanities може дозволити захистити культурну спадщину від системного нищення.

Горизонтальна модель управління дозволяє вирішити проблему єдиної точки відмови. У системному аналізі цей термін позначає елемент, чия несправність призводить до зупинки всієї структури. Децентралізований характер ініціатив, на кшталт SUCHO чи Skeiron, створює мережеву стійкість, де відсутність єдиного ієрархічного центру стає головним запобіжником. Коли координація розподілена між багатьма автономними вузлами, втрата зв'язку з однією групою або фізична загроза окремій лідерці не припиняє загальний процес. Така модель забезпечує безперервність роботи навіть у критичних умовах війни. Це доводить, що горизонтальність є необхідною стратегією виживання та збереження цифрових даних у нестабільному середовищі. Кожна учасниця мережі діє як самостійний вузол, що робить систему гнучкою, здатною до саморегуляції та стійкою до зовнішнього тиску.

**Висновки.** Проведене дослідження підтверджує, що цифрова деколонізація в умовах війни є стратегічним інструментом відновлення національної суб'єктності через зміну підходів до опису та збереження культурної спадщини. Аналіз показав, що жіноче лідерство в Digital Humanities, ґрунтоване на принципах фемінізму даних, забезпечує вищу адаптивність дослідницьких мереж завдяки горизонтальній взаємодії та здатності об'єднувати ізольовані групи. Досвід ініціативи SUCHO продемонстрував переваги розподіленого підходу до архівування, де відсутність єдиної точки відмови та швидка волонтерська мобілізація дозволяють протистояти нищенню ідентичності; активізм Оксани Семенік напряму впливає на деколонізаційні процеси в мистецтві. Теоретична значущість роботи полягає у виявленні того, що оцифрування є ціннісно завантаженим процесом, де поєднання технологій точності, зокрема LiDAR-сканування та фотограмметрії, з деколоніальною

ревізією даних створює умови для юридичної фіксації злочинів та цифрової реституції мистецтва.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у розширенні методології цифрової деколонізації на інші сектори спадщини, зокрема на архівні та бібліотечні фонди. Окремого вивчення потребують низові проекти з порятунку

«непомітної» спадщини: щоденників, локальних фольклорних записів та усних історій, які зазвичай ігнорувалися офіційними інституціями. Подальший розвиток теми жіночого лідерства в Digital Humanities може бути спрямований на створення інклюзивних освітніх програм із підготовки фахівчинь із LiDAR-сканування в прифронтових регіонах.

### Список посилань

- Горон, Д. (2024, Січень 18). «Амазонка українського авангарду». Хто така Олександра Екстер та чому РФ привласнила собі її заслуги? *НЗЛ*. <https://theukrainians.org/news/amazonka-ukrayinskogo-avangardu-hto-taka-oleksandra-ekster-ta-chomu-rf-pryvlasnyla-sobi-yiyi-zaslugy/>
- Татаренко, І. (2023, Грудень 14). Small Talk: Оксана Семенік, історикиня мистецтва та дослідниця, про повернення української ідентичності митцям Куїнджі та Рєпін, та танцівницям Дега. *Marie Claire*. <https://marieclaire.ua/life/small-talk-oksana-semenik-istorikinya-mistetstva-ta-doslidnitsya-pro-povernennya-ukrayinskoyi-identichnosti-mittsyam-kuyindzhi-ta-ryepin-ta-tantsivnitsyam-dega/>
- Burdick, A., Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., & Schnapp, J. (2012). *Digital Humanities*. MIT Press.
- Caswell, M. (2014). Seeing yourself in history: Community archives and the fight against symbolic annihilation. *The Public Historian*, 36(4), 26–37. <https://doi.org/10.1525/tph.2014.36.4.26>
- D’Ignazio, C., & Klein, L. F. (2020). *Data Feminism*. MIT Press. <https://data-feminism.mitpress.mit.edu/>
- Demchuk, S., & Levchenko, I. (2024). Decolonizing Ukrainian Art History. *Nationalities Papers, First View*, Special Issue Article, 1–25. <https://doi.org/10.1017/nps.2024.58>
- Gao, J., Nyhan, J., Duke-Williams, O., & Mahony, S. (2022). Gender influences in Digital Humanities co-authorship networks. *Journal of Documentation*, 78(7), 327–350. <https://doi.org/10.1108/JD-11-2021-0221>
- Kijas, A., Dombrowski, Q., & Majstorovic, S. (2022). Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO): A case study in rapid response digital humanities. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, (1)13, 6–21. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2022.1.01>
- Noble, S. U. (2018). *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. NYU Press.
- Saving Ukrainian Cultural Heritage Online*. (n.d.). SUCHO. <https://www.sucho.org/>
- Skeiron. (n.d.). #SaveUkrainianHeritage. Google Arts & Culture. Retrieved January 05, 2026 from <https://artsandculture.google.com/story/saveukrainianheritage-skeiron/3wXBGzcZjWH6dA?hl=en>.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.
- Tronto, J. (2020). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.

### References

- Horon, D. (2024, January 18). “The Amazon of the Ukrainian Avant-Garde.” Who is Oleksandra Ekster, and why has Russia claimed her achievements as its own? *NZL*. <https://theukrainians.org/news/amazonka-ukrayinskogo-avangardu-hto-taka-oleksandra-ekster-ta-chomu-rf-pryvlasnyla-sobi-yiyi-zaslugy/> [In Ukrainian].
- Tatarenko, I. (2023, December 14). Small Talk: Oksana Semenik, art historian and researcher, on the rediscovery of Ukrainian identity to Kuindzhi and Repin, and Degas’ dancers. *Marie Claire*. <https://marieclaire.ua/life/small-talk-oksana-semenik-istorikinya-mistetstva-ta-doslidnitsya-pro-povernennya-ukrayinskoyi-identichnosti-mittsyam-kuyindzhi-ta-ryepin-ta-tantsivnitsyam-dega/> [In Ukrainian].
- Burdick, A., Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., & Schnapp, J. (2012). *Digital Humanities*. MIT Press. [In English].
- Caswell, M. (2014). Seeing yourself in history: Community archives and the fight against symbolic annihilation. *The Public Historian*, 36(4), 26–37. <https://doi.org/10.1525/tph.2014.36.4.26> [In English].
- D’Ignazio, C., & Klein, L. F. (2020). *Data Feminism*. MIT Press. <https://data-feminism.mitpress.mit.edu/> [In English].
- Demchuk, S., & Levchenko, I. (2024). Decolonizing Ukrainian Art History. *Nationalities Papers, First View*, Special Issue Article, 1–25. <https://doi.org/10.1017/nps.2024.58> [In English].
- Gao, J., Nyhan, J., Duke-Williams, O., & Mahony, S. (2022). Gender influences in Digital Humanities co-authorship networks. *Journal of Documentation*, 78(7), 327–350. <https://doi.org/10.1108/JD-11-2021-0221> [In English].
- Kijas, A., Dombrowski, Q., & Majstorovic, S. (2022). Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO): A case study in rapid response digital humanities. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, (1)13, 6–21. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2022.1.01> [In English].

- Noble, S. U. (2018). *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. NYU Press. [In English].  
*Saving Ukrainian Cultural Heritage Online*. (n.d.). SUCHO. <https://www.sucho.org/> [In English].  
Skeiron. (n.d.). *#SaveUkrainianHeritage*. Google Arts & Culture. Retrieved January 05, 2026 from <https://artsandculture.google.com/story/saveukrainianheritage-skeiron/3wXBGzcZjWH6dA?hl=en> [In English].  
Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge. [In English].  
Tronto, J. (2020). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge. [In English].

Отримано: 05.03.2026  
Прийнято до друку: 30.03.2026

---

**Н. Бедріна**

кандидатка культурології, доцентка, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

---

**N. Bedrina**

Candidate of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Audiovisual Art, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

---

## ФЕНОМЕН ГЕНОЦИДУ В ПОРІВНЯЛЬНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ: ДИНАМІКА, СТРАТЕГІЇ ТА КУЛЬТУРНІ КОНТЕКСТИ

**І. С. Кравець**

Київський національний університету імені Тараса Шевченка,  
м. Київ, Україна  
irakrav@knu.ua

**I. Kravets**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-2288-7266>

### **І. С. Кравець. Феномен геноциду в порівняльній перспективі: динаміка, стратегії та культурні контексти**

У статті здійснено комплексне осмислення геноциду як соціокультурного феномену з акцентом на його багатовимірній природі. Метою наукової праці є компаративне вивчення геноцидних практик задля виявлення спільних типологічних закономірностей, специфіки їх проявів та особливостей трансформації в сучасному суспільному просторі. У межах дослідження проаналізовано теоретичну спадщину Рафаеля Лемкіна, зокрема його розуміння геноциду як комплексного процесу, що поєднує фізичне знищення з руйнуванням культурних ідентичностей. Результати розвідки демонструють наявність спільних механізмів реалізації геноциду в різних історичних кейсах (Голокост, Камбоджа, Руанда), а також варіативність їхніх мотиваційних і ідеологічних засад. У висновках обґрунтовано доцільність розширення наукового та правового дискурсу в результаті введення поняття «культурного геноциду», що дозволяє охопити практики, не зафіксовані в чинному міжнародному праві.

**Ключові слова:** культурний вимір геноциду, масове насильство, компаративні студії, національний патерн, культурна ідентичність.

### **I. Kravets. The phenomenon of genocide in a comparative perspective: dynamics, strategies, and cultural contexts**

**The relevance of the research.** The relevance of this study is determined by the growing scholarly interest in genocide-related issues within contemporary humanities, as well as by the resurgence of genocidal practices in the socio-cultural space. This topic acquires particular significance in the context of Russia's full-scale war against Ukraine, which is accompanied by both physical and cultural violence against the Ukrainian people. This underscores the need to reconsider genocide as a transformational phenomenon and to undertake its comparative analysis.

**The purpose of this study** is to conduct a comparative analysis of genocidal practices as a socio-cultural phenomenon in order to identify its unified patterns, specific manifestations, and transformations in the contemporary context.

**The methodology.** The methodological framework of the study is based on the method of comparative analysis, as well as comparative-historical, intentional, psychological, and anthropological approaches, which made it possible to compare manifestations of different genocides, reconstruct the intentions of their actors, and identify the cultural dimensions of this phenomenon. An important theoretical reference point is also the understanding of genocide as a combination of physical and cultural destruction of a group, as articulated in the conceptual approach of Raphael Lemkin.

**The results of the study** demonstrate that, despite the established definition of genocide in international legal instruments, the actual practices of this crime may differ in terms of their strategies, dynamics, and constituent elements. In particular, within the framework of the comparative-historical approach, it has been identified that the Holocaust was implemented through the use of complex techniques aimed at the destruction of the Jewish community, including political, social, cultural, economic, biological, physical, religious, and moral dimensions. Manifestations of genocide in the Rwandan genocide took the form of mass killings, whereas the Cambodian genocide combined the physical elimination of the population with the imposition of new patterns of social regulation and “re-education” programs. According to the intentional approach, differences in the underlying motives of genocidal acts were also identified. In particular, the Holocaust has been characterized as irrational and non-pragmatic, due to the absence of territorial claims and the presence of an ideological construct centered on conspiracy narratives. The genocide in Rwanda was grounded in a struggle for power and territory, while the genocide in Cambodia was aimed at eliminating the ideological narratives associated with the capitalist West. These aspects confirm that each individual case of genocide should be examined as

distinct phenomena, while existing legal norms should be adapted in accordance with contemporary socio-cultural conditions.

**The originality of the study** is based on a comparative analysis of such cases of genocide as the Holocaust, the Rwandan genocide, and the Cambodian genocide, drawing upon the socio-cultural approach of Raphael Lemkin and employing comparative-historical, intentional, and anthropological approaches as its analytical framework.

**The practical significance** of the study lies in the development of a theoretical framework for the study of genocidal practices, which may serve as a basis for rethinking the concept of “genocide”, improving normative approaches to identifying its manifestations, and strengthening mechanisms of accountability for such acts.

**Conclusions.** In conclusion, the study demonstrates that genocide is a dynamic phenomenon, the manifestations of which transform depending on historical, political, and socio-cultural conditions. It is argued that its contemporary understanding requires both comparative and interdisciplinary approaches, as well as further refinement of existing normative definitions.

**Keywords:** *cultural dimension of genocide, mass violence, comparative studies, national pattern, cultural identity.*

**Актуальність теми дослідження.** Сучасні гуманітарні дослідження характеризуються зростанням наукового інтересу до осмислення проблематики геноцидів. Насамперед це зумовлено актуалізацією геноцидних практик у соціокультурному просторі, зокрема і в умовах повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Дії країни-агресора на окупованих територіях української держави, серед яких є депортація місцевого населення (і навіть дітей), масове знищення (як-от авіаудар по театру в Маріуполі), навмисне створення умов, непридатних для життєдіяльності (наприклад, блокування надання гуманітарної допомоги або ж безупинні обстріли цивільних об'єктів) тощо, знаходять своє чітке відображення в Конвенції про запобігання злочину геноциду та покарання за нього, що визначає подібні акти як ключові характеристики геноциду (Організація Об'єднаних Націй, 1948).

Водночас злочини російської держави, спрямовані на фізичне й культурне знищення українського народу, не обмежуються лише вказаними діями. Це свідчить про те, що геноцид не

є ізольованою історичною подією. Це феномен, що трансформується у своїх проявах залежно від часових, ідеологічних і соціокультурних процесів. Відтак виникає потреба в компаративному аналізі геноцидів з метою виявлення або ж заперечення їхніх універсальних патернів.

**Постановка проблеми.** Ключова проблематика полягає в колізії між визначенням геноциду, закріпленим у нормативно-правовому полі, та реальним спектром практик, спрямованих на ліквідацію окремих спільнот у сучасному світі. Наявна дефініція співзвучна із соціокультурним контекстом середини ХХ ст., проте не відповідає практикам кінця ХХ — початку ХХІ ст., що охоплюють і культурний, і символічний способи знищення ідентичності представників однієї групи.

Унаслідок цього виникає ситуація, за якої певна частина практик насильства може залишатися поза межами правової кваліфікації геноциду або спричиняти тривалі міжнародні дискусії щодо визнання скоєння злочину та несення відповідальності. Отже, постає потреба в міждисциплінарній і компаративній інтерпретації геноциду, що поєднає всі актуальні підходи.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Однією з основних характеристик сучасних геноцидних студій є плюралізм думок і підходів до розуміння поняття геноциду та способів його превенції й подолання. Так, наприклад, дослідниця Довіле Будріте у своїх напрацюваннях неодноразово зазначала, що «історична справедливість та історична пам'ять як спосіб несення відповідальності за скоєний геноцид не є на сьогодні релевантним важелем впливу» (Budrytė, 2025). Передусім це пов'язано з тим, що геноцидні практики продовжують здійснюватися, навіть попри існування значимого міжнародного документа. Водночас чимало держав відмовляються визнавати та нести відповідальність за скоєні злочини проти людини й людства загалом. З'являється певна ситуація безкарності, за якої великі гравці міжнародної політичної арени заплющують очі на дії інших держав в обмін на певну вигоду для себе. У цьому контексті дослідник Пак Сомін стверджував, що Конвенція не встановлює територіальних обмежень, відтак

кожна країна мусить дотримувати екстериторіального обов'язку та самостійно створювати належні умови для запобігання злочину геноциду (Park, 2026).

Цікавим для наукової праці є також дослідження Мохамеда Ніджіма (Nijim, 2026). Науковець аналізував особливості застосування наявного підходу до розуміння поняття «геноцид» в умовах конфлікту Ізраїлю та Палестини. Складність вивчення саме цього прикладу полягає в тому, що після скоєння геноциду єврейського народу німецькою окупаційною владою значна частина європейської спільноти відчувала провину за бездіяльність або ж навпаки за залученість до цих злочинних актів. Тож євреї, будучи жертвами геноциду, фактично отримали статус «моральної недоторканості», відповідно до якого жертви практик геноциду апріорі є нездатними до скоєння подібних злочинів (Nijim, 2026). Однак аналіз певних подій в історичній ретроспективі свідчить, що сучасна єврейська держава, тобто Ізраїль, «була сформована на значній частині історичної Палестини». Тому в цьому контексті йдеться про привласнення не лише території, а й соціальних, культурних і політичних інститутів. Крім цього, Мохамед Ніджім зауважив, що «геноцидні студії самі по собі характеризуються домінуванням голокостоцентричних парадигм» (Nijim, 2026). Оскільки на сьогодні Голокост залишається ключовим кейсом у дослідженні практик геноциду. Так чи інакше, будь-які наукові розвідки, спрямовані на вивчення злочину геноциду, мають відповідати принципу об'єктивності, незалежно від того, який історичний кейс було взято за основу для теоретичного обґрунтування цього поняття.

Важливими для наукового дослідження є напрацювання українських авторів, які торкалися проблематики геноциду, його сучасного переосмислення та розширення меж цього поняття. У своїх працях українські дослідники дедалі частіше доходять спільної думки про те, що наявне визначення геноциду потребує ґрунтового теоретичного аналізу та переосмислення відповідно до сучасних форм насильства. Зокрема, у межах українського контексту науковці наголошують на тяглоті геноцидних практик Росії щодо України, які впродовж століть проявлялися

не лише у фізичному знищенні населення, а й у системному руйнуванні культурної, мовної, релігійної та історичної ідентичності українського народу.

Так, дослідниця Галина Лозко зазначала, що «поняття геноцид потребує узгодження філософсько-теоретичного визначення та окреслення сутнісних характеристик, складників і різновидів» (Лозко, 2023, с. 228). Науковиця звертала увагу на те, що в межах української гуманітаристики проблематика геноциду традиційно співвідноситься насамперед із Голодомором 1932–1933 рр., проте сучасні дослідження мають включати й ширші прояви насильства, зокрема етноцид, лінгвоцид, деїцид та інші форми руйнування колективної ідентичності. Окремо Галина Лозко (2023) наголошувала на проблемі відсутності в Конвенції про запобігання злочину геноциду та покарання за нього чіткого закріплення права людини на національність, що ускладнює належне осмислення практик культурного знищення.

Водночас Віктор Пасічник, апелюючи до юридичного поля застосування поняття «геноцид», акцентував на тому, що практики культурного геноциду були виключені з фінальної редакції Конвенції ООН про запобігання злочину геноциду та покарання за нього (Пасічник, 2024). Така позиція демонструє існування суттєвої прогалини в міжнародному праві, адже значна частина сучасних актів насильства спрямована саме на руйнування культурних механізмів існування спільнот. У цьому контексті питання культурного геноциду постає не лише як теоретична проблема, а і як виклик для сучасної міжнародної правової системи.

Доцільно звернути увагу також на напрацювання Мирослави Антонович, яка на прикладі порівняння ментальних аспектів трьох геноцидів — в Османській імперії, Радянському Союзі та Третьюму Рейху — дійшла висновку про наявність у них спільної політичної складової (Antonovych, 2019). На думку дослідниці, «визначальною рисою цих геноцидів стало підпорядкування державної організації гегемонії правлячої партії — іттихадистів, комуністів і нацистів» (Antonovych, 2019). Такий підхід дозволяє розглядати геноцид не лише як акт масового

фізичного насильства, а і як результат функціонування тоталітарних політичних систем, у межах яких ідеологія стає механізмом легітимації знищення окремих груп.

Крім цього, сучасним проявам геноцидного насильства присвячені наукові розвідки С. Бульбенюк та Ю. Манелюка, які аналізували саме російсько-українську війну (Бульбенюк, & Манелюк, 2022). Дослідники виокремили прояви насильства, як-от урбоцид, сексуальне насильство, руйнування цивільного простору та системне знищення культурного середовища.

Відтак, базуючись на сучасному науковому дискурсі і висвітленні феномену геноциду, стає зрозуміло, що ця проблематика залишається надзвичайно актуальною та відкриває можливості для дослідження з різних теоретичних і міждисциплінарних перспектив.

**Мета статті** — здійснити компаративний аналіз практик геноциду як соціокультурного феномену задля виявлення його уніфікованих закономірностей, специфічних проявів і трансформацій у сучасному просторі. Досягнення поставленої мети можливе в результаті вирішення таких завдань: визначити основні характеристики геноциду, опираючись на культурологічну базу концепції Р. Лемкіна; порівняти практики Голокосту, геноцидів у Руанді та Камбоджі, проаналізувавши їхню динаміку, прояви, наміри виконавців і наявність культурної природи терору; підсумувати отримані результати й прописати подальші кроки у вивченні геноциду як соціокультурного феномену.

**Виклад основного матеріалу дослідження. Соціокультурний підхід Р. Лемкіна до розуміння поняття геноцид.** У межах сучасних геноцидних студій звернення до теоретичної спадщини Р. Лемкіна є не лише історично виправданим, а й методологічно необхідним. Саме його концептуалізація геноциду заклала підвалини для подальшого наукового й правового осмислення цього феномену, визначивши ключові параметри його інтерпретації. Відтак аналіз геноцидних практик, незалежно від дисциплінарної оптики, фактично розпочинається з осмислення напрацювань польського юриста єврейського походження.

Значення наукових ідей Р. Лемкіна полягає у формуванні комплексного підходу до розуміння геноциду. Ще у 1933 р. під час міжнародної конференції в Мадриді дослідник порушив питання про необхідність виокремлення цілеспрямованого знищення людських спільнот як злочину міжнародного рівня (Lemkin, 1933). У цьому контексті він оперував поняттями «акт варварства» та «акт вандалізму», які згодом стали концептуальним підґрунтям для формування семантичного поля поняття геноциду.

Зокрема «акт варварства» Р. Лемкін тлумачив як злочин, що порушує фундаментальні принципи міжнародного співіснування — гуманістичні засади, пов'язані з повагою до людської гідності, а також норми, які регулюють взаємовідносини між соціальними колективами, серед яких етнічні й національні спільноти (Lemkin, 1933). У межах цього підходу варварство охоплювало широкий спектр дій, спрямованих на знищення певної групи, включно з масовими вбивствами, погромами та іншими формами насильства, що підривали соціальний порядок і усталені норми співжиття. Водночас до цього кола належали й дії, спрямовані проти окремих індивідів як представників відповідної спільноти, що підкреслювало колективний характер такого насильства.

Водночас дослідник наголошував, що руйнування цілісності спільноти не обмежується фізичним знищенням її членів, а передбачає також систематичну деструкцію її культурної — як матеріальної, так і нематеріальної — спадщини. Оскільки культура кожної спільноти є невід'ємною складовою світового культурного надбання, знищення її елементів Р. Лемкін інтерпретував як прояв «акту вандалізму».

Подальший розвиток цієї концептуальної рамки знайшов своє відображення у праці «Правління держав Осі в окупованій Європі», в якій дослідник уперше у друкованому вигляді наводить поняття «геноцид» (Lemkin, 1944). Конструюючи цей термін шляхом поєднання грецького *genos* (рід, плем'я) та латинського *caedere* (вбивати), науковець прагнув позначити специфічний тип злочину, спрямований на знищення цілих людських спільнот. Так, під геноцидом Р. Лемкін розумів «узгоджений план

дій, реалізація якого здійснюється комплексно через фізичне знищення населення та запровадження політики ліквідації мови, культури й національних почуттів» (Lemkin, 1944). Важливо, що на початковому етапі геноцид часто інтерпретувався як знищення певної групи в межах окремої держави, однак Лемкін розширив цю перспективу, аналізуючи його на прикладі окупаційної політики нацистської Німеччини в масштабах усієї Європи.

Аналізуючи специфіку геноциду в цьому контексті, дослідник наголошував, що геноцидальна політика спрямовується одночасно як проти цілісності спільноти, так і проти кожного окремого її представника, посягаючи на його гідність і свободу. Такий підхід корелює з раніше окресленим поняттям «акту варварства», яке відображає як колективний, так і індивідуальний виміри насильства.

Крім того, Р. Лемкін виокремлював структурні фази геноциду, зокрема «знищення національного патерну пригнобленої групи та насадження національного патерну гнобителя» (Lemkin, 1944). Це положення ще раз засвідчує, що геноцид не обмежується фізичним винищенням, а супроводжується глибоким втручанням у культурні, соціальні та символічні основи існування спільноти. Водночас саме такий розширений підхід не був повною мірою відображений у подальшому міжнародно-правовому закріпленні поняття геноциду, зокрема в положеннях Конвенції про запобігання злочину геноциду та покарання за нього 1948 р. (Організація Об'єднаних Націй, 1948).

Отже, первинне бачення геноциду, запропоноване Р. Лемкіним, дозволяє глибше осмислити практики цього феномену та окреслити ширший спектр механізмів його реалізації, частина з яких і сьогодні залишається поза межами чіткого міжнародно-правового визначення.

**Порівняльно-історичний підхід у порівнянні практик геноциду.** Слід розпочати з того, що порівняльно-історичний підхід в аналізі геноцидних практик, зокрема в аспекті форм і проявів їх реалізації, уможлиблює виявити як спільні механізми здійснення геноциду, так і специфічні особливості окремих історичних кейсів.

У цьому контексті показовим є досвід Голокосту, який тривав упродовж 1933–1945 рр. Р. Лемкін, аналізуючи політику нацистської Німеччини, виокремлював ключові техніки здійснення геноциду єврейського народу. Умовно їх можна поділити на дві групи: перша охоплює біологічні та фізичні прояви, друга — політичні, соціальні, культурні, економічні, релігійні й моральні (Lemkin, 1944).

У межах першої групи знищення реалізовувалося в результаті заходів, спрямованих на підірив біологічного відтворення та фізичного існування спільноти, зокрема шляхом зниження рівня народжуваності, депортацій, дискримінації у сфері харчування (наприклад, обмеження доступу до певних продуктів), а також масових убивств і створення умов, що становили безпосередню загрозу життю та здоров'ю. Йдеться, зокрема, про функціонування концентраційних таборів, у яких люди були позбавлені базових умов існування — належного харчування, тепла та медичної допомоги — і піддавалися систематичному насильству й знищенню.

Друга група технік була спрямована на руйнування національної ідентичності та почуття належності до спільноти. Її реалізація передбачала демонтаж усталених соціальних структур, заборону використання рідної мови й літератури, формування атмосфери морального приниження, а також примус до відмови від власного імені, походження та історичної пам'яті. У сукупності ці практики сприяли витісненню єврейського народу із соціокультурного простору.

Порівняльний аналіз геноциду в Камбоджі, що відбувся наприкінці 1970-х рр., уже після прийняття Конвенції про запобігання злочину геноциду та покарання за нього, демонструє наявність подібних механізмів. Прихід до влади режиму Червоних кхмерів супроводжувався масовими депортаціями, тортурами та фізичним насильством щодо значної частини населення, яке розглядалося як «заражене» впливом капіталістичного Заходу (Holocaust Museum Houston, n. d.). Водночас геноцидальна політика передбачала насадження нового соціального порядку в результаті трансформації суспільних інститутів, зокрема шляхом примусового «перевиховання» та впровадження колективістського способу

життя. Як і в концепції Р. Лемкіна, ці процеси поєднували фізичне знищення з системною де-струкцією соціальних і культурних основ існування спільноти.

Натомість геноцид у Руанді, що тривав з 6 квітня по 4 липня 1994 р., вирізнявся високою інтенсивністю насильства та стислістю часових меж. Він характеризувався передусім масовими вбивствами, а також системними посяганнями на честь і гідність жінок. Попри те, що ці події розгорталися в контексті політичної кризи та зміни влади, вони мають виразні ознаки геноциду, оскільки були спрямовані на цілеспрямоване знищення етнічної групи тутсі (UN, n.d.).

**Інтенціональний підхід та ключові кейси геноциду.** Звернення до інтенціонального підходу є принципово важливим, оскільки саме воно розкриває культурну природу терору та окреслює соціокультурні детермінанти геноциду. У цьому контексті показовими є міркування Є. Бауера, викладені в праці «Переосмислюючи Голокост», де дослідник здійснював порівняльний аналіз геноциду євреїв та геноциду в Руанді (Bauer, 2002). Науковець дійшов висновку, згідно з яким Голокост може бути інтерпретований як ірраціональний геноцид, оснований на міфологізованому уявленні про «всесвітню змову євреїв», що репрезентувалося як нібито необхідний крок задля «порятунку» світу від уявного зла. Натомість геноцид у Руанді мав виразно прагматичну мотивацію, пов'язану з боротьбою за політичну владу та контроль над територією, де основною метою було усунення конкурентної етнічної групи.

Водночас геноцид у Камбоджі вирізнявся переважно ідеологічним характером намірів. Політика режиму Червоних кхмерів була спрямована на радикальне «перевиховання» суспільства, його ізоляцію від зовнішніх впливів та «очищення» від західних наративів (UN, n.d.). У цьому контексті простежуються паралелі з практиками тоталітарних режимів, зокрема політикою Радянського Союзу, у межах якої інакомислення маркувалося як загроза, а його носії зазнавали репресій.

Отже, аналіз різних історичних кейсів засвідчує, що геноцидні практики формуються в межах певних ідеологічних, міфологічних або

політичних наративів. Саме вони легітимізують насильство та визначають його спрямованість, виступаючи невід'ємною складовою соціокультурного контексту геноциду.

**Психологічний та антропологічний підходи в компаративному аналізі геноциду.** Антропологічний вимір як такий є визначальним, оскільки будь-який геноцид спрямований проти людини не лише як біологічної істоти, а передусім як носія певної культурної ідентичності та члена соціальної спільноти. Це простежується через сукупність технік, що застосовуються в процесі реалізації геноцидних практик, і які поєднують фізичне насильство з руйнуванням ідентифікаційних структур.

Водночас фізичне знищення та створення умов, непридатних для життєдіяльності, мають безпосередній вплив на психологічний стан індивіда. У таких умовах відбувається редукція особистості до базових механізмів виживання, що супроводжується втратою ціннісних орієнтирів, соціальних зв'язків та культурної самоідентифікації. Тому психологічний вимір геноциду є невід'ємним від його фізичних проявів, а сам геноцид постає як процес комплексної де-струкції людини в її біологічному, соціальному та культурному вимірах.

Культурологічна природа геноциду особливо виразно проявляється в конкретних історичних кейсах. Так, у випадку Голокосту йдеться про цілеспрямовану політику знищення єврейської культури, що супроводжувалася радикальованими формами етнічної ворожнечі. Подібна логіка протиставлення «свого» та «іншого» простежується і в геноциді в Руанді, де насильство було спрямоване на знищення етнічної групи тутсі в межах конфлікту з групою хуту. Водночас геноцид у Камбоджі має іншу специфіку, оскільки масове насильство відбувалося в межах одного суспільства і було значною мірою зумовлене ідеологічними чинниками. У цьому випадку ключову роль відігравали наративи «перевиховання» та формування нових моделей соціальної поведінки, що фактично передбачали насадження альтернативного культурного порядку.

Саме тому, незалежно від історичного контексту та конкретних форм реалізації, геноцидні практики завжди мають виразний культурний

вимір, що проявляється як у мотиваційних установках, так і в механізмах їх здійснення. У цьому сенсі показовими є ідеї Р. Лемкіна, який ще на ранньому етапі своїх досліджень наголошував на культурному аспекті геноциду. Попри зміну історичних умов і соціокультурних контекстів, цей вимір залишається сталим, що підтверджує необхідність його врахування в сучасних наукових інтерпретаціях геноцидних практик.

**Дегуманізація та культурна травма як міждисциплінарні моделі осмислення геноциду.** У контексті продовження аналізу сучасних підходів до осмислення феномену геноциду слід зазначити, що розглянуті вище порівняльно-історичний, інтенціональний, психологічний та антропологічний підходи формують підґрунтя для міждисциплінарного аналізу природи масового насильства. У межах цих підходів увага зосереджується не лише на факті фізичного знищення окремих груп, а й на динаміці терору, механізмах формування образу ворога, політичних намірах, культурних аспектах насильства та трансформації людської свідомості в умовах геноцидних практик. Саме тому всі ці інструменти дослідження знаходять своє продовження в теоріях дегуманізації та культурної травми, які пояснюють механізми «розлюднення», руйнування соціальних зв'язків і колективної ідентичності.

Однією з ключових міждисциплінарних моделей осмислення геноциду є теорія дегуманізації, що описує процес поступового позбавлення людини її людської сутності (Deffenbaugh, 2024). У межах цього підходу йдеться не лише про фізичне насильство, а й про втрату особистістю власної суб'єктності, моральних орієнтирів, індивідуальності та права бути невід'ємною частиною людської спільноти. Дегуманізація стає механізмом, за якого окремі групи населення починають сприйматися як загроза, небезпечний елемент або об'єкт, щодо якого допустиме насильство. Саме тому дегуманізація у сучасних геноцидних студіях розглядається не як окремий етап, а як багаторівневий психологічний процес, що супроводжує всі стадії масового насильства — від формування образу ворога до виправдання вбивств і подальшого заперечення провини (Haslam, 2019, p. 121).

Особливого значення в цьому контексті набувають праці Н. Хаслама, який виокремлював дві основні моделі дегуманізації — анімалістичну та механістичну (Haslam, 2019, p. 123). Анімалістична дегуманізація «передбачає уподібнення людей до тварин, комах, паразитів або шкідників, що супроводжується запереченням унікально людських рис — культури, моральності, інтелекту, емоційної чутливості та здатності до співпереживання» (Haslam, 2019, p. 123). Саме тому в практиках геноциду часто використовуються метафори «тарганів», «пацюків», «вошей», «мікробів» або інших форм життя, які необхідно «очистити» чи «знищити» задля безпеки суспільства. Водночас механістична дегуманізація, зі свого боку, «полягає у сприйнятті людини як безособового об'єкта або механізму, позбавленого індивідуальності, емоційності та соціальних зв'язків» (Haslam, 2019, p. 123).

У контексті геноциду дегуманізація виконує важливу психологічну функцію, оскільки дозволяє подолати моральні бар'єри щодо насильства. Через процес т. зв. «морального відключення» жертви перестають сприйматися як частина моральної спільноти, а тому насильство щодо них починає вважатися допустимим або навіть необхідним (Haslam, 2006). Дослідники наголошують, що дегуманізація нерозривно пов'язана із мовою та пропагандою, адже саме за допомогою термінології створюється образ «небезпечного Іншого». У різних історичних контекстах подібні механізми реалізовувалися через використання принизливих означень, стереотипних образів і нав'язування колективної вини. Зокрема, у різні періоди історії функцію дегуманізуючих категорій виконували поняття «куркуль», «жид», «таргани» та інші пропагандистські конструкції, що формували уявлення про окремі групи як про загрозу для «нормального» суспільного порядку.

Такі практики виразно простежуються в досвіді Голокосту, де єврейське населення систематично позбавляли не лише фізичної безпеки, а й культурної та соціальної суб'єктності. Руйнування синагог, заборона культурних практик, знищення пам'яток, конфіскація майна, виключення євреїв із суспільного життя супроводжувалися створенням умов, у яких людина

втрачала власне ім'я, сімейні зв'язки та індивідуальність. Концентраційні табори перетворювали людину на безособовий номер, а самі жертви сприймалися як «шкідники», від яких необхідно очистити суспільство. Аналогічні механізми дегуманізації простежуються і в інших геноцидних практиках, зокрема під час геноциду в Руанді, де тутсі називали «тарганями», а також у Камбоджі, де політика «нового суспільства» супроводжувалася руйнуванням традиційних соціальних і культурних структур.

Водночас дегуманізація пов'язана не лише з фізичним винищенням, а і з руйнуванням самої людської ідентичності. Дослідники наголошують, що «процес розлюднення відбувається на кількох рівнях: через невизнання іншого як людини, підрич його індивідуальності та порушення базових прав і законних інтересів» (Deffenbaugh, 2024, р. 64). У результаті жертва втрачає безпеку й можливість залишатися носієм власної культури, пам'яті та соціальних зв'язків. Саме тому теорія дегуманізації тісно пов'язана з концепцією культурної травми, оскільки геноцид залишає наслідки не лише у вигляді фізичних втрат, а й у формі тривалого руйнування колективної пам'яті, культурних механізмів передачі досвіду та самої здатності суспільства відновлювати власну ідентичність.

Зрештою після інструментів геноциду й процесів дегуманізації дослідники приходять до поняття культурної травми як одного з ключових наслідків масового насильства. Йдеться про тривалий стан дезорієнтації суспільства, порушення тяглості культурного розвитку, руйнування колективної пам'яті та кризи ідентичності. Саме тому суспільства, які пережили геноцидні практики, часто протягом десятиліть змушені працювати з наслідками травми задля відновлення власної суб'єктності, соціальних зв'язків, культурної пам'яті й механізмів передачі історичного досвіду наступним поколінням.

Одним із ключових дослідників культурної травми є П. Штомпка, який визначає її як «колективний феномен, що виникає внаслідок руйнування «культурної тканини» суспільства» (Sztompka, 2000, р. 458). На відміну від індивідуального психологічного травматичного досвіду, культурна травма охоплює систему цінностей,

звичний спосіб життя та колективну ідентичність спільноти. Дослідник наголошував, що травматичними стають насамперед раптові, масштабні та нав'язані ззовні зміни, які порушують базові уявлення суспільства про безпеку й стабільність (Sztompka, 2000, р. 452). Важливим елементом цієї концепції є уявлення про травму як динамічний процес, що включає культурну дезорієнтацію, переживання травматичних подій, їх подальше символічне осмислення, появу колективних страхів і кризових настроїв, а також тривалий процес посттравматичної адаптації. У цьому контексті геноцид постає не лише як акт фізичного знищення, а і як руйнування культурної передбачуваності світу, коли звичні символи, цінності та форми соціальної довіри втрачають свою стабільність.

Зі свого боку, Дж. Александер розглядав культурну травму як процес соціального конструювання (Alexander, 2004). На його думку, подія сама по собі не є травматичною — статус травми формується в процесі суспільного осмислення через мову, символи, публічні наративи та колективну пам'ять (Alexander, 2004, р. 5). Особливу роль у цьому процесі відіграють т. зв. «групи-носії» — політичні, культурні, наукові чи громадські актори, які формують публічне бачення травматичного досвіду та визначають, хто є жертвою, хто несе відповідальність і в який спосіб суспільство повинне пам'ятати про пережиту катастрофу. Відтак культурна травма формується через складний процес репрезентації, що реалізується в правовій, науковій, медійній, естетичній та політичній площинах. Саме тому пам'ятники, музеї, меморіали, ритуали пам'яті, література чи кінематограф стають важливими інструментами не лише збереження пам'яті про геноцид, а й переосмислення колективної ідентичності після пережитого насильства.

Водночас у працях С. Хаднала та інших дослідників культурна травма постає як процес руйнування самої соціокультурної структури спільноти. Автори наголошують, що наслідки культурного зіткнення або геноцидних практик проявляються через втрату мови, руйнування традиційних форм влади, розрив історичної пам'яті, кризу сімейних зв'язків та руйнування духовних практик (Hudnall et al, 2003). У такому

випадку суспільство змушене переходити від стану культурної втрати до етапу ревіталізації, що передбачає поступове відновлення мови, традицій, права на історичну пам'ять та власний культурний простір. Особливого значення набуває те, що культурна травма має тривалий міжпоколінневий характер, оскільки досвід насильства продовжує впливати на способи сприйняття світу навіть після завершення самого конфлікту.

Отож, теорія культурної травми дозволяє розглядати геноцид не лише як історичний факт масового знищення, а і як тривалий процес руйнування культурної цілісності суспільства, наслідки якого проявляються в колективній пам'яті, кризі ідентичності та необхідності тривалого відновлення соціальних і культурних механізмів існування спільноти.

**Висновки.** Аналіз геноцидів, здійснених у різні історичні періоди з інтервалом майже у три десятиліття, свідчить, що геноцид як соціокультурний феномен, попри наявність сталих технік реалізації, зазнає трансформацій відповідно до змін соціально-політичних та культурних контекстів. Це зумовлює необхідність розгляду його форм, наслідків і механізмів відповідальності в кожному конкретному випадку з урахуванням історичної специфіки.

Водночас важливо наголосити, що, попри закріплене в міжнародному праві визначення геноциду передусім як фізичного знищення, у реальних практиках він нерідко супроводжується системною деструкцією культури та культурної ідентичності. Такі дії спрямовані на розрив тя-

лості національних традицій, руйнування механізмів передачі колективної пам'яті та, зрештою, на символічне зникнення спільноти.

У цьому контексті актуалізується доцільність подальшого розвитку міжнародно-правового дискурсу, зокрема через введення та концептуальне закріплення поняття «культурного геноциду». Такий підхід надав би змогу охопити ті форми насильства, які нині залишаються поза межами чіткої юридичної кваліфікації, та розширити поле відповідальності за практики, спрямовані на знищення культурних основ існування спільнот.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у поглибленому аналізі сучасних практик, спрямованих на знищення українського народу, зокрема крізь призму їхнього порівняння з техніками геноциду, описаними в межах розглянутих історичних кейсів. Такий підхід дозволить виявити спільні механізми реалізації насильства, а також окреслити специфічні особливості, зумовлені сучасними соціокультурними та політичними контекстами.

Окрему увагу доцільно приділити виокремленню ключових наслідків цих практик, передусім у вимірах культурної ідентичності, колективної пам'яті та соціальної тягlosti. У цьому зв'язку перспективним напрямом є також подальше теоретичне осмислення та концептуальне закріплення поняття «культурного геноциду» як окремої аналітичної та, потенційно, міжнародно-правової категорії, що вможливить розширити інструментарій дослідження й кваліфікації відповідних практик.

### Список посилань

- Бульбенюк, С., & Манелюк, Ю. (2022). Геноцид в Україні у 2022 році: ознаки, форми, заперечення. *Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії*, (44), 220–227. <https://doi.org/10.30970/PPS.2022.44.26>
- Лозко, Г. (2023). Геноцид: філософсько-теоретичний та українознавчий виміри. *Українознавство*, 1(86), 226–241. [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(86\).2023.275330](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(86).2023.275330)
- Організація Об'єднаних Націй. (1948) Конвенція про запобігання злочину геноциду та покарання за нього. [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_155#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_155#Text)
- Пасічник, В. (2024). Концепція геноциду Рафаеля Лемкіна та передумови її виникнення. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Право*, 85(4), 308–315. <https://doi.org/10.24144/2307-3322.2024.85.4.45>
- Alexander, J., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N., & Sztompka, P. (2004). *Cultural trauma and collective identity*. University of California Press.

- Antonovych, M. (2019). Specific intent (*dolus specialis*) in the Armenian genocide, the Holodomor and the Holocaust: Comparative analysis. *NaUKMA Research Papers. Law*, 3, 19–25. <https://doi.org/10.18523/2617-2607.2019.3.19-25>
- Bauer, Y. (2002). *Rethinking the Holocaust*. Yale University Press.
- Budrytė, D. (2025). No peace without justice? Two perspectives on historical justice after genocide. *Peacebuilding*, 13(4), 433–441. <https://doi.org/10.1080/21647259.2024.2384150>
- Deffenbaugh, N. (2024). De-dehumanization: Practicing humanity. *International Review of the Red Cross*, 106(925), 56–89. <https://doi.org/10.1017/S1816383124000079>
- Haslam, N. (2006). Dehumanization: An integrative review. *Personality and Social Psychology Review*, 10(3). [https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1003\\_4](https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1003_4)
- Haslam, N. (2019). The many roles of dehumanization in genocide. In L. Newman (Ed.), *Confronting humanity at its worst: Social psychological perspectives on genocide* (pp. 119–138). Oxford University Press.
- Holocaust Museum Houston. (n.d.). *Genocide in Cambodia*. Retrieved January 5, 2026, from <https://hnh.org/library/research/genocide-in-cambodia-guide/>
- Lemkin, R. (1933). Acts constituting a general (transnational) danger considered as offences against the law of nations. In *Additional explications to the special report presented to the 5<sup>th</sup> conference for the unification of penal law in Madrid*. <http://www.preventgenocide.org/lemkin/madrid1933-english.htm>
- Lemkin, R. (1944). Chapter IX: Genocide. In *Axis rule in occupied Europe: Laws of occupation — analysis of government — proposals for redress* (pp. 79–95). Carnegie Endowment for International Peace.
- Nijim, M. (2026). Indigenous epistemologies and decolonizing genocide research on Palestine. *Journal of Holy Land and Palestine Studies*, 25(1), 61–90. <https://doi.org/10.3366/hlps.2026.0371>
- Park, S. (2026). 제노사이드 방지 의무의 역외적용 / Extraterritorial application of the obligation to prevent genocide. *Center for Public Interest & Human Rights Law Chonnam National University*, (36), 3–42. <https://doi.org/10.38135/hrlr.2026.36.003>
- Stamm, Hudnall, B., Stamm, H., Hudnall, A. C., & Higson-Smith, C. (2003). Considering a theory of cultural trauma and loss. *Journal of Loss and Trauma: International Perspectives on Stress & Coping*, 9(1), 89–111. <https://doi.org/10.1080/15325020490255412>
- Sztompka, P. (2000). Cultural trauma: The other face of social change. *European Journal of Social Theory*, 3(4), 449–466. <https://doi.org/10.1177/136843100003004004>
- UN. (n.d.). *Outreach Programme on the 1994 Genocide against the Tutsi in Rwanda and the United Nations*. Retrieved January 5, 2026, from <https://www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/historical-background.shtml>

## References

- Bulbeniuk, S., & Maneliuk, Yu. (2022). Genocide in Ukraine in 2022: Signs, Forms, and Denial. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya filozofsko-politohichni studii*, (44), 220–227. <https://doi.org/10.30970/PPS.2022.44.26>. [In Ukrainian].
- Lozko, H. (2023). Genocide: Philosophical-Theoretical and Ukrainian Studies Dimensions. *Ukrainoznavstvo*, 1(86), 226–241. [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(86\).2023.275330](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(86).2023.275330). [In Ukrainian].
- United Nations. (1948) *Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide*. [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_155#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_155#Text). [In Ukrainian].
- Pasichnyk, V. (2024). Raphael Lemkin's Concept of Genocide and the Preconditions for Its Emergence. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Seriya: Pravo*, 85(4), 308–315. <https://doi.org/10.24144/2307-3322.2024.85.4.45>. [In Ukrainian].
- Alexander, J., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N., & Sztompka, P. (2004). *Cultural trauma and collective identity*. University of California Press. [In English].
- Antonovych, M. (2019). Specific intent (*dolus specialis*) in the Armenian genocide, the Holodomor and the Holocaust: Comparative analysis. *NaUKMA Research Papers. Law*, 3, 19–25. <https://doi.org/10.18523/2617-2607.2019.3.19-25>. [In English].
- Bauer, Y. (2002). *Rethinking the Holocaust*. Yale University Press. [In English].
- Budrytė, D. (2025). No peace without justice? Two perspectives on historical justice after genocide. *Peacebuilding*, 13(4), 433–441. <https://doi.org/10.1080/21647259.2024.2384150>. [In English].
- Deffenbaugh, N. (2024). De-dehumanization: Practicing humanity. *International Review of the Red Cross*, 106(925), 56–89. <https://doi.org/10.1017/S1816383124000079>. [In English].
- Haslam, N. (2006). Dehumanization: An integrative review. *Personality and Social Psychology Review*, 10(3). [https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1003\\_4](https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1003_4). [In English].

- Haslam, N. (2019). The many roles of dehumanization in genocide. In L. Newman (Ed.), *Confronting humanity at its worst: Social psychological perspectives on genocide* (pp. 119–138). Oxford University Press. [In English].
- Holocaust Museum Houston. (n.d.). *Genocide in Cambodia*. Retrieved January 5, 2026, from <https://hnh.org/library/research/genocide-in-cambodia-guide/>. [In English].
- Lemkin, R. (1933). Acts constituting a general (transnational) danger considered as offences against the law of nations. In *Additional explications to the special report presented to the 5<sup>th</sup> conference for the unification of penal law in Madrid*. <http://www.preventgenocide.org/lemkin/madrid1933-english.htm>. [In English].
- Lemkin, R. (1944). Chapter IX: Genocide. In *Axis rule in occupied Europe: Laws of occupation — analysis of government — proposals for redress* (pp. 79–95). Carnegie Endowment for International Peace. [In English].
- Nijim, M. (2026). Indigenous epistemologies and decolonizing genocide research on Palestine. *Journal of Holy Land and Palestine Studies*, 25(1), 61–90. <https://doi.org/10.3366/hlps.2026.0371>. [In English].
- Park, S. (2026). 제노사이드 방지 의무의 역외적용 / Extraterritorial application of the obligation to prevent genocide. *Center for Public Interest & Human Rights Law Chonnam National University*, (36), 3–42. <https://doi.org/10.38135/hlr.2026.36.003>. [In Korean].
- Stamm, Hudnall, B., Stamm, H., Hudnall, A. C., & Higson-Smith, C. (2003). Considering a theory of cultural trauma and loss. *Journal of Loss and Trauma: International Perspectives on Stress & Coping*, 9(1), 89–111. <https://doi.org/10.1080/15325020490255412>. [In English].
- Sztompka, P. (2000). Cultural trauma: The other face of social change. *European Journal of Social Theory*, 3(4), 449–466. <https://doi.org/10.1177/136843100003004004>. [In English].
- UN. (n.d.). *Outreach Programme on the 1994 Genocide against the Tutsi in Rwanda and the United Nations*. Retrieved January 5, 2026, from <https://www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/historical-background.shtml>. [In English].

Отримано: 27.02.2026  
Прийнято до друку: 19.03.2026

**I. С. Кравець**

аспірантка, кафедра етики, естетики та культурології, філософський факультет, Київський національний університету імені Тараса Шевченка, м. Київ, Україна

**I. Kravets**

postgraduate student, Department of Ethics, Aesthetics, and Cultural Studies, Philosophy Faculty, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

## ВИКОРИСТАННЯ МОВНИХ КЛІШЕ І ШТАМПІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ

**Т. О. Логінова**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
logita@ukr.net

**T. Loginova**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-2783-7500>

### **Т. О. Логінова. Використання мовних кліше і штампів у сучасній українській літературній мові**

Доведено, що проблема надмірного використання мовних кліше і штампів є однією з актуальних у сучасній українській літературній мові, оскільки безпосередньо пов'язана з питаннями мовної норми, культури мовлення, стилістичної доречності та чистоти мови. Підкреслено, що мовні кліше не завжди мають негативний характер, адже в офіційно-діловому, науковому, публіцистичному та етикетному мовленні вони виконують функцію стандартизації, економії мовленнєвих зусиль і забезпечення комунікативної передбачуваності. Водночас установлено, що надмірне, механічне або стилістично невмотивоване використання таких одиниць призводить до їх перетворення на мовні штампи. Визначено основні причини поширення штампів у сучасному мовленні, серед яких домінують стереотипізація комунікації, вплив масмедіа, інтернет-дискурсу, офіційно-ділового стилю, а також недостатня увага мовців до точності й виразності висловлювання. Окреслено типологічні ознаки мовних кліше і штампів та запропоновано шляхи подолання штампованості мовлення через конкретизацію думки, активізацію дієслівних конструкцій, уникнення надлишкових слів, добір синонімів і розвиток індивідуальної мовної культури.

**Ключові слова:** українська мова, культура мовлення, чистота мови, мовна норма, мовні кліше, мовні штампи, стереотипізація мовлення, мовна політика.

### **T. Lohinova. Use of language clichés and stock phrases in modern Ukrainian literary language**

The article proves that the problem of excessive use of language clichés and stock phrases is one of the relevant issues in the modern Ukrainian literary language, as it is directly connected with the questions of language norm, speech culture, stylistic appropriateness and purity of language. It is emphasized that language clichés do not always have a negative character, since in official, business, scientific, journalistic and etiquette communication they perform the function of standardization, economy of

speech efforts and communicative predictability. At the same time, it is established that excessive, mechanical or stylistically unmotivated use of such units leads to their transformation into language stamps. The main reasons for the spread of stamps in modern speech are determined, among which the stereotyping of communication, the influence of mass media, Internet discourse, official-business style, as well as insufficient attention of speakers to accuracy and expressiveness dominate. The typological features of language clichés and stock phrases are outlined, and ways to overcome stamped speech are proposed through concretization of thought, activation of verbal constructions, avoidance of redundant words, selection of synonyms and development of individual language culture.

The relevance of the topic is determined by the need to understand the functioning of language clichés and stock phrases in various fields of modern communication. In the conditions of active development of mass media, social networks and public discourse, stable verbal formulas are increasingly used not only as convenient means of communication, but also as mechanical substitutes for individual expression. This makes it necessary to distinguish between functionally justified clichés and stylistically impoverished language stock phrases.

**The purpose of the article** is to reveal the essence of the concepts of language clichés and language stock phrases, to analyze the reasons for their use in oral and written communication, and to identify ways of improving speech culture in the modern Ukrainian literary language.

**The methodology.** The study is based on a combination of descriptive, cognitive and frame analysis approaches. The descriptive approach is applied to generalize, systematize and interpret the analyzed material; cognitive and frame approaches make it possible to consider clichés and stock phrases as stable mental and communicative models reproduced in typical speech situations.

**The result of the research** is the clarification of the functional difference between language clichés and language stock phrases. It is shown that clichés may be

appropriate and necessary in certain styles, while stock phrases are characterized by semantic emptiness, stylistic wear and excessive repeatability. The study emphasizes that the boundary between these phenomena is not absolute, because any cliché may become a stock phrase when used mechanically and without regard to context.

**The scientific novelty** consists in systematizing the main functional, stylistic and communicative features of language clichés and stock phrases in the modern Ukrainian literary language, as well as in emphasizing the dynamics of transition from a neutral cliché to a negatively marked stock phrase.

**The practical significance.** The results of the article may be used in courses on the culture of the Ukrainian language, stylistics, media linguistics, editing practice and professional communication.

**Keywords:** *Ukrainian language, speech culture, purity of language, language norm, language clichés, language stock phrases, stereotyping of speech, language policy.*

**Актуальність теми** визначається зростанням ролі мовної культури в сучасному українському суспільстві, а також активним поширенням стереотипізованих мовних форм у публічному, медійному, науковому, офіційно-діловому й побутовому спілкуванні. Сучасна українська літературна мова перебуває в стані динамічного розвитку, оновлюється, реагує на суспільні зміни, поповнюється новими лексичними одиницями та комунікативними моделями. Водночас у цьому процесі посилюється небезпека надмірного використання готових словесних формул, які, втрачаючи смислову точність і стилістичну свіжість, перетворюються на мовні штампи.

Мовні кліше можуть бути потрібними й функціонально виправданими, оскільки забезпечують швидкість, передбачуваність і стандартизованість комунікації. Проте їх невдале або надмірне використання знижує індивідуальність висловлювання, збіднює лексику, послаблює естетичну виразність тексту та формує відчуття шаблонності. Особливо помітною ця проблема є в мові засобів масової інформації, реклами, соціальних мереж, офіційних документів і масової літератури, де повторювані конструкції часто замінюють точне й самостійне формулювання думки.

**Постановка проблеми.** У центрі дослідження — функціонування мовних кліше і штамів у сучасній українській літературній мові. З одного

боку, кліше є невіддільним елементом мовної системи, адже вони допомагають організувати комунікацію, позначити типові ситуації та забезпечити стилістичну відповідність висловлювання. З іншого боку, мовні штампи виникають тоді, коли усталені конструкції вживаються автоматично, без урахування контексту, змісту й комунікативної мети.

Проблема полягає в необхідності розмежування мовного кліше як функціонально виправданої одиниці та мовного штампу як стилістично знеціненого, надлишкового або семантично порожнього вислову. Таке розмежування важливе для формування мовної компетентності, розвитку культури мовлення, удосконалення редакторської практики та підвищення якості публічної комунікації.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Проблематика функціонування мовних кліше і штамів у сучасній українській літературній мові перебуває в полі зору як українських, так і зарубіжних мовознавців, що зумовлено її тісним зв'язком із питаннями культури мовлення, мовної норми та стилістичної доцільності. Сучасний стан розвитку мовної практики, зокрема в умовах активізації масової та цифрової комунікації, зумовлює зростання інтересу до аналізу стереотипізованих мовних одиниць і їхньої ролі в комунікативних процесах.

Загальні аспекти культури мовлення, зокрема особливості мовної поведінки сучасного мовця, розглянуто в праці В. Ф. Александрової (2013), де акцентовано увагу на трансформаціях мовлення молоді в сучасному комунікативному просторі. Авторка відзначає посилення ролі спонтанності, відкритості та неформальності мовлення, що, у свою чергу, сприяє активному використанню типових і відтворених мовних конструкцій.

У ширшому контексті мовної системи формування клішованих структур пов'язане з лексико-словотвірними процесами, дослідженими Н. Ф. Клименко (2008). Зокрема, взаємодія диференційних та інтеграційних тенденцій у лексиці сприяє закріпленню типових словосполучень і мовних моделей, які із часом можуть набувати статусу кліше.

Безпосередньо проблема мовних кліше і штампів висвітлена в працях Т. О. Савчин (2018a, 2018b), де здійснено їх чітке розмежування, визначено функціональні та стилістичні характеристики. Дослідниця підкреслює, що кліше є природним і необхідним елементом мовної системи, тоді як штампи виникають унаслідок надмірного, механічного або невмотивованого використання усталених мовних форм, що призводить до зниження виразності та індивідуальності мовлення. Водночас у межах іншого дослідження авторка акцентує на ролі кліше як засобу стандартизації комунікації.

Функціонування мовних кліше в сучасному медійному просторі проаналізовано Н. М. Шармановою (2012), яка розглядає їх у прагматичному та метакомунікативному аспектах. У її дослідженні наголошується, що клішовані конструкції в мові засобів масової інформації виконують не лише інформативну, а й впливову функцію, формуючи певні моделі сприйняття дійсності.

Особливості використання штампів у політичному дискурсі розкрито в дослідженні Л. В. Шулінової (2016), де вони інтерпретуються як інструмент конструювання світоглядних ідеологем. Дослідниця зазначає, що повторювані мовні формули сприяють закріпленню певних когнітивних схем, однак їх надмірне використання може призводити до втрати індивідуальності та виразності мовлення.

Таким чином, аналіз наукових джерел свідчить про наявність ґрунтовних досліджень, присвячених різним аспектам функціонування мовних кліше і штампів. Водночас питання їхнього чіткого розмежування, типологізації, а також визначення меж доречного використання в різних стилях мовлення потребують подальшого комплексного осмислення, що й зумовлює актуальність цього дослідження.

**Мета статті** — розкрити сутність поняття мовних «кліше» і «штампів», розглянути причини їх використання в мові й проаналізувати шляхи удосконалення культури мовлення.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**: з'ясувати функціональну природу мовних кліше; визначити ознаки мовних штампів; охарактеризувати основні

сфери їх використання; простежити причини переходу кліше в штамп; запропонувати практичні способи уникнення штампованості мовлення.

**Методологічну основу** дослідження становить комплексний підхід до аналізу мовних явищ. Описовий метод використано для систематизації мовного матеріалу, визначення основних ознак кліше і штампів та узагальнення наукових підходів до їх трактування. Когнітивний аналіз дав змогу розглянути кліше як стійкі моделі мовного мислення, що відображають типові комунікативні ситуації. Фреймовий аналіз застосовано для виявлення повторюваних структур, які закріплюються в мовній свідомості та відтворюються в різних стилях мовлення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Висока мовленнева культура є визначальною ознакою ерудованої та всебічно розвиненої особистості. Вона полягає в досконалому володінні сучасною літературною мовою, її багатограними засобами та нормами. Як першочерговий інструмент комунікації, культура мовлення становить невіддільну частину загальної культури та є одним із ключових маркерів освіченості. Це, зокрема, означає для людини необхідність вмілого та цілеспрямованого застосування мовних ресурсів як у повсякденному житті, так і в професійній сфері. Сучасний етап розвитку, позначений глибокими змінами в умовах мовленневої діяльності, робить надзвичайно актуальним розгляд мови в її комунікативній функції, а також проблематику культури мовлення та її реалізації на практиці.

В. Ф. Александрова виокремлює «основні особливості, характерні для сучасної української мови кінця ХХ — початку ХХІ сторіччя:

- збільшився склад учасників масової комунікації (за віком, освітою, службовим становищем, за політичними, релігійними, партійними і громадськими інтересами);
- зникла офіційна цензура, через те мовлення людей стало більш відкритим, довірливим, невимушеним;
- переважає мовлення спонтанне, мимовільне, заздалегідь не підготовлене. Якщо виступ і був підготовлений, то промовці намагаються говорити, а не читати. Про це свідчать виступи

державних діячів усіх рангів, депутатів, політиків, вчених по телебаченню на різноманітних зустрічах, диспутах, шоу, конференціях, перемовинах;

- різноманітні ситуації спілкування призводять до змін характеру спілкування. Воно звільняється від жорсткої офіційності, стає розкутим» (Александрова, 2013, с. 2).

Плекати свою мову, дбати про її багатство та витонченість — це справа кожного, хто прагне бути частиною великої спільноти, хто цінує свою історію та майбутнє. Адже мова — це не просто засіб спілкування, це душа народу, його пам'ять і його сила. Вона є тим невидимим зв'язком, що об'єднує покоління, формує світогляд і дозволяє нам розуміти одне одного на глибинному рівні. Тому кожен вивчений вислів, кожне влучне слово, кожна правильно побудована фраза — це цеглинка у фундаменті нашої національної ідентичності.

У мові існує багато фраз, які в певних ситуаціях спілкування часто повторюються без змін і виступають як сталий словесний вираз. Відрізняються вони від власне фразеологізмів тим, що їхні складові зберігають своє пряме лексичне значення та не несуть емоційно-експресивного забарвлення. Так, часте використання мовних кліше і мовних штампів є однією з поширених проблем сучасної культури мовлення.

Мовні кліше — це мовні одиниці, які характеризуються сталим лексичним складом та відтворюваністю в мовленні, при цьому їх компоненти є семантично незалежними (тобто можуть входити до складу вільних словосполучень з іншими словами); наприклад, існують кліше мовного етикету: *добрий день, доброго здоров'я, радий Вас бачити, до побачення, на добраніч, бувайте здорові, на все добре, будь ласка, якщо Ваша ласка, ласкаво просимо, будьте люб'язні, щиро дякую, глибоко вдячний, з повагою*. «Мовні кліше мають певну схожість зі сталими виразами або фразеологічними сполученнями, адже теж відображають типові явища, ознаки чи ситуації. Їм притаманні такі основні риси:

- часте повторення, яке ґрунтується на психологічних стереотипах;
- легке відтворення за допомогою заздалегідь підготовлених формул;

- майже автоматизований характер у процесі ділового спілкування;
- економія зусиль, яка не заважає підтримувати мисленнєву й мовленнєву активність людини» (Савчин, 2018а, с. 67).

Мовні кліше широко застосовують у різних контекстах спілкування. Ці стійкі формули допомагають тому, хто говорить правильно, сформулювати стандартне й передбачуване висловлювання, яке легко сприймається адресатом. Адже кліше за своєю суттю є конструктивною одиницею, що зберігає як значення, так і виразність.

Особливо часто мовні стереотипи трапляються в таких стилях промови:

Офіційно-діловий стиль (канцелярські кліше): такі фрази, як *справжнім повідомляємо, через обставини*.

Газетно-публіцистичний стиль (мова ЗМІ): обороти на кшталт з *посиланням на джерело, багатостороння взаємодія*.

Науковий стиль, включаючи спеціалізовані тексти:

- військова тематика: *зробити постріл, панування в повітрі*;
- медична тематика: *летальний кінець, висококваліфікований медичний персонал*;
- технічні тексти: *напруга подається, система керування*.

Кліше є корисним мовним інструментом — це усталений мовний зворот, що надає письмовим й усним текстам професійного забарвлення. Застосування кліше вважається нормою в офіційній документації та діловому спілкуванні. Однак, як тільки кліше стає надмірно популярним і проникає в живу мову, публіцистику або соціальні мережі, воно миттєво перетворюється на штамп, якого варто позбавлятися. «На відміну від мовних кліше, які є невід'ємною складовою структури мови й утворюють шаблони для певних ситуацій, мовні штампи представляють собою стерті, колись образні вислови, надлишкові слова, неточне формулювання або безкінечні, стилістично немотивовані повтори, що утворюють негативний стилістико-смісловий ефект» (Савчин, 2018b, с. 226). Мовні штампи також представляють собою стійкі й надзвичайно поширені в побуті вирази, які із часом повністю

втрапили свої первинну образність та глибоке емоційне забарвлення, що було притаманне їм на початку. Ці фіксовані конструкції трансформуються у своєрідні «мовні замітники», які дозволяють людині говорити чи писати значно швидше, проте їх безумовне використання часто робить мовлення шаблоном, невиразним та позбавленим унікальної індивідуальності автора. Хоча самі кліше нечасто перетворюються на штампи, їх неправильне використання або надмірна частотність можуть провокувати явища, які впливають на якість мовлення. Саме така надмірна залежність від застиглих формул та відсутність варіативності в мовленні призводить до того, що сприйняття стає механічним, а висловлювання набуває ознак штампу.

Головною причиною породження штампів є відсутність в авторській мові тих засобів, які допомогли б швидко, зручно й економно висловити думку. Одні й ті самі слова-означення, що додаються часто до іменників у мовних кліше, також бувають штампами: *мати велике значення, відігравати важливу роль*. «Штампи трапляються в мовленні на всіх рівнях — фонетичному, лексичному, фразеологічному, словотвірному, морфологічному і синтаксичному, тому їх виявлення і боротьбу з ними потрібно розглядати в кожному конкретному випадку» (Савчин, 2018b, с. 227). Через ці причини часто з'являється поєднання кількох абстрактних слів, які стоять поруч: *питання підвищення, забезпечення виконання, здійснення завдання, виконання зобов'язання*. У таких випадках доцільніше змінити один з іменників (зазвичай перший) інфінітивом: *забезпечити виконання, виконати зобов'язання*. Мовні штампи можуть бути також прикладами накопичення зайвих слів: *впорядкування території замість проведення роботи по впорядкуванню території, запровадження нових методів замість робота по впровадженню нових методів, ремонтні роботи замість роботи по ремонту, виконання завдання поліпшення роботи транспорту замість працюють над здійсненням завдання поліпшення роботи транспорту, дотримання плану замість питання забезпечення виконання плану, боротьба зі злочинністю замість питання проведення боротьби із злочинністю*. Офіційні документи, промови політиків

часто насичені канцеляризмами та шаблонними виразами, що створюють враження формальності, але позбавляють мову живості. «Зазвичай одним із найчастотніших є мовне кліше, у якому зберігається і смисловий, і ціннісний, й експресивний складники (*політика формування спільної загальнонаціональної ідентичності; дорожня карта реформування; забезпечення енергетичної незалежності; гарантувати людям безпеку і розвиток; галузь може стати точкою прориву для української економіки; творити суспільство заможних людей; високі стандарти життя та ін.*)» (Шулінова, 2016, с. 55).

Ще одним прикладом використання штампів можна вважати заміну нейтральної лексики виразами вищого стилю (наприклад, заміна *машина швидкої допомоги на карета швидкої допомоги або пожежні на вогнеборці*), що не властиве для розмовної мови. У прагненні прикрасити повсякденну мову люди часто перевантажують її, роблячи менш зрозумілою для співрозмовника (наприклад, фраза *Він є моїм другом* замість простого *Він — мій друг*).

Наступною характеристикою штампованої мови є перетворення стійких фразеологізмів у кліше (наприклад, *залишити добрий слід у серцях людей, спусковий гачок, повернутися в лад, навісити ярлики*). Цей феномен не є новим і вже давно розглядається деякими лінгвістами як своєрідна «хвороба» української мови. Згодом частина штампів втрачає свою актуальність, йдучи в історичне минуле (такі висловлювання, як *запаморочення від успіхів, першопрохідці-ентузіаста, чорний континент, донкіхотство*).

Найпоширеніший спосіб прояву штампів у мові — це використання запозичених виразів, які набули форми, що узгоджується з нормами української морфології (наприклад, *завершитися хепі-ендом або респект вам*).

«Чим більше публікацій з'являється в інтернеті, тим частіше можна побачити повторювані шаблони в подачі матеріалу. Це не обов'язково негативне явище, але такі шаблонні фрази давно втратили свою первісну ефективність, не виконують функцію переконання та часто викликають роздратування у читачів. Що стосується ЗМІ та реклами, то медіа, коли прагнуть стислості та впізнаваності, нерідко вдаються до

використання однакових кліше, які згодом поступово стають частиною повсякденної мови» (Шарманова, 2012, с. 84). Швидкість комунікації в онлайн-просторі сприяє поширенню коротких, часто повторюваних фраз, які можуть перетворюватися на штампи. Наприклад, у журналістських текстах масмедійного характеру здебільшого функціонують двокомпонентні кліше з такою граматичною організацією: іменник + іменник у родовому відмінку: *виконання нарядів, оформлення документів, запорука успіху, виклик сьогодення, команда одnodумців* тощо; дієслово + іменник у знахідному, місцевому чи орудному відмінку: *отримав травму, усувати недоліки, здійснює контроль, зробити щеплення*; іменник + прикметник: *комплексна перевірка, командна робота, головний девіз, важливий гвинтик, карантинні обмеження, великодній кошик тощо*; дієслово + прислівник: *не стоїть осторонь*; іменник + іменник з прийменником: *сертифікат про вакцинацію, криза в енергетиці, політик з досвідом*.

З появою в нашому житті інтернету та поступовим розвитком соціальних мереж на перший план виходить проблема недостатньої мовної культури. З цього приводу люди починають використовувати частіше мовні штампи через брак знань, відсутність бажання шукати більш точні та виразні синоніми. Тому в мережеві комунікації з'явилося багато фраз, що стали «вірусними» і найчастіше повторюються в кожному другому пості: «*Це інше, ви не розумієте*», «*Жиза*» (життя), «*Топчик*», «*Шок-контент*», «*Підписуйся, щоб не пропустити*» та інші.

З погляду експресивної функції, штампи поділяються на узуальні та okazіональні. Типові за своєю семантикою й структурою мовні штампи, які активно використовуються в мовленні, нерідко втрачають свою початкову виразність унаслідок їхнього повсюдного та універсального застосування. Їхній експресивний потенціал вкрай невеликий і практично не змінюється залежно від контексту. Такі штампи, як правило, зафіксовані в тлумачних словниках, словниках перифрастичних позначень та нових слів. «Особливе місце в системі мови займають перифрази-штампи з ключовим компонентом “золото”, наприклад: *біле золото* (бавовна), *чорне золото*

(вугілля або нафта), *зелене золото* (ліс або чай), *блакитне золото* (газ), *м'яке золото* (хутро), *коричнєве золото* (какао)» (Шарманова, 2012, с. 85). Наявність настільки великої серії метафоричних конструкцій, побудованих за однією моделлю, призводить до втрати яскравості та унікальності семантичного значення слова «золото» в подібних поєднаннях. Експресивність узуальних штампів визначається декількома факторами: кількістю однотипних конструкцій, схожістю тематичного змісту компонентів та ступенем розширення значень цих виразів.

Поява okazіональних штампів пов'язана з недоцільним використанням мовної одиниці як засобу експресивного вираження в межах одного й того самого тексту або з розширенням серій уже наявних штампів у результаті додавання нових, проте маловиразних і монотонних словосполучень. Хоча термін «okazіональність» зазвичай застосовується для характеристики авторських новотворів, його використання стосовно штампів потребує окремого уточнення. Okazіональні штампи являють собою стереотипні конструкції, які є порівняно рідкісними з точки зору частоти вживання. Однак, на відміну від okazіональних одиниць у класичному розумінні, вони позбавлені оригінальності та свіжості вираження. «У списку нових слів О. А. Стишова дієіменників (без мотивування дієсловами) майже вдвічі більше, ніж парних, де є твірне дієслово та іменник — назва абстрактної дії, процесу: *американізувати — американізація, декомерціалізація — декомерціалізувати, чорнобілізація — чорнобілізувати*» (Клименко, 2008, с. 138). Також прикладом може бути зростання в українській мові кількості новоутворених однокоренових іменників — назв абстрактної дії, занять: *бюджетування, докладення* (в банк), *доосвітлення* (теплиць), *люмпенізація, манкуртизація, маргіналізація, маркетингізація, окниження* (мови), *мінізація* (економіки), *транскультурація, університетизація* (інститутів).

Штампи часто сприймаються як «паразити» мови, тоді як кліше вважаються стійкими зворотами. Однак кордон між ними практично стертий, і будь-який мовний стереотип може легко перейти з однієї категорії до іншої. Як приклад такого переходу можна розглянути вираз *мати важливе значення*. Унаслідок його надмірного

вживання в різноманітних комунікативних ситуаціях воно набуло негативного забарвлення. Наприклад, фрази на кшталт *ваша проблема має для нас важливе значення* або *ваш дзвінок дуже важливий для нас* у результаті втрачають свою щирість і сприймаються скоріше як шаблонні чи формальні.

Речові штампи не завжди несуть негативну конотацію. У низці ситуацій вони виконують корисну функцію: допомагають заповнити паузу, підтримати ввічливе спілкування, приховати емоції чи зберегти нейтральність. Шаблонні вирази з розмитим змістом особливо актуальні в офіційних заходах, регламентах та сценаріях. Однак у невимушеній розмовній обстановці вони часто сприймаються негативно, оскільки асоціюються зі штапованим мисленням, обмеженим словниковим запасом та нездатністю висловити власну думку. Згодом мова неминуче народжує нові штампи: будь-яке слово чи фраза, яка починає використовуватися занадто часто, поступово перетворюється на кліше.

Модернізація шаблонних висловів може, зокрема, сприяти збагаченню тексту додатковими деталями. Учасникам комунікації необхідно постійно шукати й формулювати вислови, які дозволяють передати думку живо, образно та виразно, завжди прагнути створення таких мовних конструкцій, які роблять висловлювання яскравим, живим та образним.

Щоб позбутися мовних штампів, варто враховувати такі особливості:

1. Перетворення іменників на дієслова: заміняння іменників, що походять від дієслів (як-от *виявлення, взяття, недовиконання, знаходження*), на їхні активні дієслівні форми.

2. Уникнення громіздких присудків: замість конструкцій типу *призводить до збільшення витрат* (що є менш лаконічним, ніж *збільшує витрати*), надати перевагу простим дієсловам. Проте використання дієслів-зв'язок має бути виправданим і доречним.

3. Зменшення кількості книжних приєменникових фраз: можна обмежити використання таких поширених у діловому стилі висловів, як *у розрізі, в цілях, протягом, в області, за рахунок*. Вони часто створюють надмірне нагромадження відмінків, ускладнюють сприйняття та надають тексту офіційності.

4. Видалення «порожніх» слів: вилучити слова, які не несуть змісту: *треба сказати, слід зазначити, в даний момент, таким чином, безумовно*.

5. Уникання штапованих метафор: не використовувати вирази типу «*блакитні магістралі*» (ріки), «*хліборобська нива*» (поле), «*червона стрічка*» (при відкритті).

6. Пошук синонімів: активне використання словників синонімів, щоб знайти більш точні, образні та виразні слова й вирази, щоб надати висловлюванню оригінальності.

7. Щоб тексти були цікавішими, варто заміняти кліше на конкретні факти, дієслова та емоції: замість «*Ми здійснюємо продаж*» використовувати «*Ми продаємо*», замість «*Унікальний досвід*» розповісти, у чому саме полягає цей досвід.

8. Уникнення пасивних конструкцій (*нами було зроблено, я зробив*). Оновлення стандартних фраз може, наприклад, допомогти додати більше конкретики.

Одним з найбільш ефективних способів уникнути використання шаблонних виразів в промові є їхнє ретельне вивчення та усвідомлення проблеми: розпізнати мовні штампи у власному мовленні й мовленні інших, звернути увагу на фрази, які використовуються надто часто. Важливо заборонити собі автоматично вживати такі фрази, щоб позбавитися звички. Також для вдосконалення мови потрібно читання творів класиків та сучасної української літератури, яка відзначається високим рівнем мовної культури, що допоможе збагатити словниковий запас та навчитися використовувати мову більш вишукано.

**Висновки.** Мовні кліше і мовні штампи є поширеними явищами сучасної української літературної мови, однак їх не слід ототожнювати. Кліше виконують організаційну, етикетну, стандартизувальну та комунікативно-економічну функції, забезпечуючи зручність і передбачуваність спілкування, тоді як мовні штампи здебільшого мають негативний стилістичний ефект, оскільки призводять до збіднення мовлення, втрати його виразності та індивідуальності. Надмірне використання готових мовних формул спричиняє стереотипізацію мовлення,

що особливо активно виявляється у сферах масової комунікації — у мові засобів масової інформації, реклами, соціальних мереж, політичних виступів та офіційно-ділового стилю. У таких умовах кліше швидко втрачають функціональну нейтральність і переходять у розряд штампів, ускладнюючи сприйняття тексту та надаючи йому шаблонного характеру. Основними ознаками мовних штампів є надмірна повторюваність, семантична розмитість, стилістична зношеність, відсутність конкретики, громіздкість конструкцій і невмотивована канцеляризованість або штучна піднесеність висловлювання. Їх поширення свідчить про недостатній рівень мовної культури та потребу в усвідомленому ставленні до мовного вибору. Подолання штампованості можливе за умови свідомого й критичного підходу до використання мовних

засобів, що передбачає конкретизацію думки, активне використання дієслівних конструкцій, уникнення надлишкових слів, добір точних синонімів, орієнтацію на контекст і комунікативну ситуацію, а також систематичне збагачення словникового запасу. Така мовна практика сприяє збереженню чистоти, виразності та стилістичного багатства української літературної мови, підвищує рівень мовної культури особистості та її комунікативну ефективність.

**Перспектива дослідження.** Подальші розвідки варто зосередити на вивченні ролі й особливостей функціонування мовних кліше і штампів у текстах різних стилів. А також подальше вивчення феномену мовних штампів потребує міждисциплінарного підходу, включаючи дослідження у сфері міжкультурної комунікації.

#### Список посилань

- Александрова, В. Ф. (2013). Мовленнєва культура сучасної молоді. У *Сучасні технології розвитку професійної майстерності майбутніх учителів: науково-практична конференція*. [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/6909/1/V\\_Aleksandrova\\_UMAN\\_GI.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/6909/1/V_Aleksandrova_UMAN_GI.pdf)
- Клименко, Н. Ф. (2008). Диференційні та інтеграційні процеси в лексиці та словотворенні сучасної української мови. *Мовознавство*, (2–3), 136–147.
- Савчин, Т. О. (2018а). Кліше в українській мові. *Наукові записки ТНПУ. Серія: Мовознавство*, I(29), 66–70. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12863/1/13Savchyn.pdf>
- Савчин, Т. О. (2018б). Мовні кліше і мовні штампи в українській мові. В *Матеріали VII Міжнародної науково-технічної конференції молодих учених та студентів «Актуальні задачі сучасних технологій»*, Тернопіль 28–29 листопада 2018 року (с. 226–227). Тернопільський національний технічний університет імені Івана Пулюя. [https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/27683/2/VII\\_AZST\\_2018v3\\_Savchyn\\_T\\_O-Set\\_phrases\\_in\\_ukrainifn\\_226-227.pdf](https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/27683/2/VII_AZST_2018v3_Savchyn_T_O-Set_phrases_in_ukrainifn_226-227.pdf)
- Шарманова, Н. М. (2012). Кліше в українському телепросторі: прагматичний і метакомунікативний вияви. *Мовознавство*, (5), 81–86.
- Шулінова, Л. В. (2016). Світоглядні штампи в сучасному політичному тексті. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*, (XXXIII), 52–60. <https://ir.library.knu.ua/server/api/core/bitstreams/d4ec264a-f626-4160-88b1-6a33a98d73bf/content>

#### References

- Aleksandrova, V. F. (2013). The Language Culture of Today's Youth. In *Suchasni tekhnolohii rozvytku profesiinoi maisternosti maibutnikh uchyteliv: naukovo-praktychna konferentsiia*. [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/6909/1/V\\_Aleksandrova\\_UMAN\\_GI.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/6909/1/V_Aleksandrova_UMAN_GI.pdf) [In Ukrainian].
- Klymenko, N. F. (2008). Differentiation and Integration Processes in the Lexicon and Word Formation of the Modern Ukrainian Language. *Movoznavstvo*, (2–3), 136–147. [In Ukrainian].
- Savchyn, T. O. (2018a). Clichés in the Ukrainian language. *Naukovi zapysky TNPU. Serii: Movoznavstvo*, I(29), 66–70. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12863/1/13Savchyn.pdf> [In Ukrainian].
- Savchyn, T. O. (2018b). Clichés and stock phrases in the Ukrainian language. In *Materialy VII Mizhnarodnoi naukovotekhnichnoi konferentsii molodykh uchenykh ta studentiv "Aktualni zadachi suchasnykh tekhnolohii"*, Ternopil, November 28–29, 2018 (pp. 226–227). Ivan Puluj Ternopil National Technical University. [https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/27683/2/VII\\_AZST\\_2018v3\\_Savchyn\\_T\\_O-Set\\_phrases\\_in\\_ukrainifn\\_226-227.pdf](https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/27683/2/VII_AZST_2018v3_Savchyn_T_O-Set_phrases_in_ukrainifn_226-227.pdf) [In Ukrainian].

- Sharmanova, N. M. (2012). Clichés in Ukrainian television: pragmatic and metacommunicative manifestations. *Movoznavstvo*, (5), 81–86. [In Ukrainian].
- Shulinova, L. V. (2016). Ideological clichés in contemporary political discourse. *Aktualni problemy ukrainskoi lnhvistyky: teoriia i praktyka*, (XXXIII), 52–60. <https://ir.library.knu.ua/server/api/core/bitstreams/d4ec264a-f626-4160-88b1-6a33a98d73bf/content> [In Ukrainian].

Отримано: 09.03.2026  
Прийнято до друку: 01.04.2026

---

**Т. О. Логінова**

заслужений працівник культури України, в.о. доцента, кафедра аудіовізуальних медіа та медіакомунікацій, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

---

**T. Loginova**

Honored Culture Worker of Ukraine, Acting Associate Professor, Department of Audiovisual Media and Media Communications, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

---

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.04\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.04*)  
 УДК 656.835:[377.36:659.126]:316.7](477.53-25)(091)\*364\*(045)

## ФІКСАЦІЯ ІСТОРІЇ ЗАКЛАДУ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ У СВІТОВОМУ ФІЛАТЕЛІСТИЧНОМУ ПРОСТОРІ

**А. Р. Стеценко**

Відокремлений структурний підрозділ «Аграрно-економічний фаховий коледж Полтавського державного аграрного університету», м. Полтава, Україна  
 arsiarsi2009@gmail.com

**Н. О. Кононенко**

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, м. Полтава, Україна  
 teacher.sg.04@agrokoledg.poltava.ua

**A. Stetsenko**

Separated Structural Unit "Agrarian-Economic Professional College of Poltava State Agrarian University", Poltava, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0003-6711-0247>

**N. Kononenko**

V. G. Korolenko Poltava National Pedagogical University, Poltava, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0004-5755-815X>

### **А. Р. Стеценко, Н. О. Кононенко. Фіксація історії закладу фахової передвищої освіти у світовому філателістичному просторі**

У статті обґрунтовано роль філателії не лише як об'єкта колекціонування, а і як дієвого інструменту «м'якої сили», історичного джерела та засобу формування локальної ідентичності. На прикладі практичного кейсу — реалізації комплексного філателістичного проекту до 130-річчя ВСП «Аграрно-економічний фаховий коледж Полтавського державного аграрного університету» — проаналізовано можливості сервісу АТ «Укрпошта» «Власна марка» для комеморації знаменних дат. Детально розкрито алгоритм упровадження ініціативи: від розробки концептуального задуму та дизайну до виробничих процесів й організації урочистої церемонії спеціального погашення. Особливу увагу приділено результатам проекту, що трансформував ювілейний захід у створення довготривалого історичного артефакту та інструменту культурної дипломатії. Доведено, що подібні ініціативи сприяють патріотичному вихованню молоді, зміцненню бренду навчального закладу та фіксації його історії у світовому філателістичному просторі. Запропонована модель рекомендована для масштабування іншими освітніми та культурними інституціями громад.

**Ключові слова:** *філателія, колекціонування, комеморація, власна марка, брендинг навчального закладу, культурна дипломатія, збереження історичної пам'яті.*

**A. Stetsenko, N. Kononenko. Recording the history of the vocational higher education institution in the world philatelic space**

**The relevance of the study.** In the context of the full-scale armed aggression of the Russian Federation against Ukraine, which is accompanied by the targeted

destruction of cultural and educational institutions, society faces an acute need to preserve historical memory. Educational institutions are emerging not merely as centers of knowledge, but as bastions of local history. Contemporary challenges demand the creation of durable physical media for information. In this context, the present study analyzes the transformation of philately into a powerful tool for commemoration and cultural diplomacy.

**The purpose of the study** is to provide a comprehensive analysis and substantiation of the effectiveness of using modern philatelic tools to visualize the history of educational institutions, exemplified by the implementation of a comprehensive project dedicated to the 130<sup>th</sup> anniversary of the Independent Structural Unit "Agricultural and Economic Vocational College of Poltava State Agrarian University".

**The methodology.** The research includes a combination of general scientific and specialized approaches: the case study method is applied to detail the process of creating the philatelic product; the empirical method is used to analyze the stages of interaction with JSC "Ukrposhta"; the systemic approach is applied to examine the philatelic issue as a holistic informational and image-building complex; and the participant observation approach is applied to assess the social impact of the project on the college community.

**The results of the study.** The full implementation cycle of the "Own Stamp" project was investigated, ranging from the formulation of the creative concept to its final production. The creation of a unique philatelic ensemble — comprising a stamp featuring the architectural image of the college, an illustrated envelope, a postcard, and an innovative presentation sheet — is described in detail. The study analyzes the organizational process of the solemn special cancellation ceremony utilizing the permanent postmark "Poltavshchyna. The Region of Love", which facilitated the integration of the

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

institution's history into the broader national context. Furthermore, the project's role as a cultural "diplomat" in disseminating information about the resilience of Ukrainian education through international philatelic networks is established.

**The scientific novelty.** For the first time, using the example of an educational institution in the Poltava region, the algorithm for utilizing the "Own Stamp" service as a tool for preserving institutional memory during wartime is comprehensively demonstrated. Furthermore, the expediency of creating accompanying philatelic materials (presentation sheets) as a novel element of the museum and archival culture of an educational institution is substantiated.

**The practical significance.** The results of the study serve as a methodological basis for the organization of image-building events, the patriotic education of youth, and the creation of contemporary historical sources that document wartime events.

**Conclusions.** It has been demonstrated that philately is an accessible and highly effective medium for visualizing history. The implemented project facilitated the creation of a unique historical artifact, fostered cohesion within the college community, and ensured the sustained presence of the institution's brand within the information space.

**Keywords:** *philately, collecting, commemoration, personalized stamp, educational institution branding, cultural diplomacy, preservation of historical memory.*

**Актуальність теми дослідження.** В умовах повномасштабної збройної агресії РФ проти України захист національної пам'яті та культурної ідентичності набуває значення стратегічної оборонної операції. Ворог цілеспрямовано знищує не лише інфраструктуру, а й музеї, архіви та бібліотеки, намагаючись розірвати історичну тяглість поколінь. У цьому контексті навчальні заклади перетворюються на ключові bastions збереження локальної історії. Тема дослідження є суголосною сучасним науковим трендам "diplomat" (Public History) та збереження нематеріальної культурної спадщини, адже пропонує інноваційний підхід до фіксації історичних подій. Вибір теми зумовлений необхідністю пошуку нових, стійких форм комеморації знаменних дат, зокрема 130-річчя ВСП "Аграрно-економічний фаховий коледж ПДАУ", що дозволяє інтегрувати історію окремого закладу в загальнонаціональний та світовий культурний контекст.

**Постановка проблеми.** Ключова проблема полягає в невідповідності традиційних форматів

відзначення ювілеїв викликам часу, що вимагають створення довготривалих, матеріальних і захищених носіїв історичної інформації. Існує нагальна практична потреба в розробці та впровадженні сучасних дієвих інструментів візуалізації історії освітніх закладів, які б виконували функцію документування епохи, слугували засобом культурної дипломатії. Вирішення цієї проблеми через засоби художньої філателії дозволяє створити унікальні артефакти, які неможливо видалити чи фальсифікувати, забезпечуючи їх присутність у світовому інформаційному просторі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика збереження історичної пам'яті та культурної спадщини як фундаменту національної ідентичності перебуває в центрі уваги багатьох сучасних науковців. Особливої гостроти цей дискурс набув в умовах російсько-української війни. Роль історико-культурної спадщини як ключового чинника формування й збереження національної ідентичності в умовах зовнішніх загроз ґрунтовно досліджують Л. Тарангул, І. Чернікова та Л. Дрогомирецька (Тарангул та ін., 2024). Значення історичної правди, гідності та творення нових сенсів для патріотичного виховання української молоді під час збройного конфлікту висвітлює у своїх працях С. Бойко (Бойко, 2022).

Науковий масив досліджень демонструє активний пошук нових форм фіксації історії. Так, О. Бір'ова акцентує увагу на критичній важливості цифрових технологій (віртуальні музеї, доповнена реальність) для збереження та популяризації локальної спадщини в умовах ведення воєнних дій (Бір'ова, 2023). Проте поряд із цифровізацією зростає запит суспільства на створення довготривалих, захищених матеріальних носіїв пам'яті.

У цьому контексті особливе місце посідає філателія, наукове осмислення якої сьогодні виходить далеко за межі звичайного колекціонування. Закордонні дослідники розглядають поштову марку як потужний соціокультурний феномен та історичний документ. Зокрема, А. Вартак та Я. Аатрея аналізують унікальну взаємодію між філателією та еволюцією систем письма, підкреслюючи її глибоке цивілізаційне значення

для передавання інформації між поколіннями (Aatreya & Vartak, 2023). Натомість Й. Лімор та І. Тамір обґрунтовують роль поштових марок як специфічного, але часто недооціненого наукою засобу масової інформації (Mass Media), що здатний візуалізувати та транслювати ключові державні цінності (Limor & Tamir, 2020).

Попри ґрунтовні теоретичні напрацювання щодо ролі філателії у світовому інформаційному просторі та важливості збереження національної пам'яті в Україні, питання практичного використання сучасних філателістичних інструментів для комеморації локальної історії залишається малодослідженим. Більшість публікацій, що висвітлюють процедури спеціальних погашень у закладах освіти чи культури, мають переважно репортажний або новинний характер (Крамаренко, 2025; Пархоменко, 2024). Відтак, у сучасному науковому дискурсі існує прогалина щодо комплексного аналізу алгоритму застосування сервісу «Власна марка» як цілісного інструменту збереження інституційної пам'яті закладу освіти, що й зумовлює актуальність цього дослідження.

**Мета статті** — обґрунтування ефективності використання засобів сучасної художньої філателії для візуалізації історії та формування бренду освітніх закладів. Стаття має на меті узагальнити практичний досвід реалізації проекту до 130-річчя коледжу, розкрити алгоритм створення філателістичного продукту (від зародження ідеї до процедури спеціального погашення) та довести, що марка є потужним інструментом збереження інституційної пам'яті. Дослідження пропонує нову модель взаємодії освіти та пошти для популяризації національної спадщини.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Національна ідентичність ґрунтується на таких фундаментальних підвалинах, як відчуття приналежності до певної культурної спільноти та історичної території. Визріваючи в горнилі традиційної культури, вона наповнюється політичним змістом та національним самовизначенням. Між членами нації існує символічна солідарність, сила якої буває дивовижною, особливо в періоди тяжких випробувань. Це яскраво проявилось після 24 лютого 2022 року, коли українці продемонстрували світові небачені

приклади єднання. Намагання ворога нищити нашу культурну спадщину підкреслює важливість збереження історичної пам'яті, адже це не лише стирання матеріальних здобутків, а й замах на саму ідентичність народу (Тарангул та ін., 2024). Збереження пам'яток та об'єктів історико-культурної спадщини, популяризація музеїв та їхніх колекцій нині переходить у віртуальну площину: віртуальні музеї, гіді, додатки з використання технологій доповненої реальності, віртуальної реальності, штучного інтелекту, квести, музейні ігри (Бірьова, 2023). У такій непростій ситуації дуже потрібна консолідація зусиль на усіх рівнях, зокрема в освітньому середовищі. Формування національної ідентичності молодих українців потребує особливої уваги та має базуватися на історичній правді, гідності та творенні нових смислів. Саме тому навчальні заклади мають шукати нестандартні підходи для залучення студентства до збереження пам'яті (Бойко, 2022). У сучасному світі поштова марка еволюціонувала в багатогранний соціокультурний феномен, що є потужним дієвим історичним джерелом та унікальним витвором мистецтва в мініатюрі. Історично потреба людей у кращому спілкуванні та самовираженні зумовила еволюцію систем письма — від піктограм палеоліту до сучасних алфавітів. У цьому довгому цивілізаційному ланцюгу філателія посідає особливе місце. Вона не лише продовжує традиції візуальної комунікації, а й дозволяє створювати міждисциплінарні зв'язки, формуючи інтерес до історії та культури через призму інших галузей знань (Aatreya & Vartak, 2023).

По-перше, кожна поштова марка — це справжня візитівка країни. На клаптику паперу площею в кілька квадратних сантиметрів держава транслює у світ ключові візуальні наративи про себе: історію, культурні досягнення, наукові відкриття, природні багатства та видатних особистостей. Подорожуючи на листах і посилках по всьому світу, марки формують міжнародний імідж країни, виступаючи своєрідними послами її ідентичності. Це і є прояв здатності формувати позитивне сприйняття виключно через культурну привабливість. По-друге, марка є концентрованим носієм інформації та мініатюрним витвором мистецтва. Художники та

дизайнери використовують кожен деталь для передання ідеї, вкладаючи у створення марки глибокий символізм; через графіку, кольори та композицію марка відтворює історію, викликає емоції та фіксує дух свого часу й водночас слугує безцінним історичним джерелом для майбутніх поколінь. Тематика випусків, ідеологічні акценти, дати та місця погашення — все це дозволяє історикам, культурологам та соціологам реконструювати минуле, відстежувати зміни в суспільній свідомості та пріоритетах держави. Силу філателії як інструменту збереження пам'яті яскраво демонструють численні практики увіковічення, що активно впроваджуються в Україні, зокрема на Полтавщині. Ці ініціативи показують, як марка може об'єднувати громаду, вписуючи локальні події в загальнонаціональний контекст. Прикладом увічнення знакової постаті національного масштабу стала подія, що відбулася в Полтаві 9 вересня 2024 року, коли була погашена поштова марка до 255-ї річниці від дня народження Івана Котляревського, основоположника сучасної української літератури. Церемонія, що пройшла в музеї-садибі письменника, мала глибокий символізм, поєднуючи місце пам'яті з актом її фіксації у філателії. Поштовий випуск, що включав марку з портретом Котляревського та конверт із зображенням його садиби, був реалізований у межах проекту «Власна марка». Це ілюструє, як локальна ініціатива дозволяє на якісно новому рівні вшанувати пам'ять національного генія, створюючи унікальний артефакт, що розійшовся по світу тиражем у 650 примірників (Пархоменко, 2024).

Іншим показовим прикладом є використання цього ж інструменту для відзначення ювілею інституції. Так, знаковою подією святкування 105-ї річниці Полтавського державного аграрного університету стало спеціальне погашення тематичної поштової марки, конверта та листівки. Цей символічний акт, здійснений ректором університету та представником «Укрпошти» разом із почесними гостями, назавжди увіковічнює славетну історію навчального закладу та його вагомий внесок у розвиток аграрної галузі України (Крамаренко, 2025). Таким чином, історія конкретного закладу освіти була офіційно задокументована й стала частиною філателістичного

літопису держави. Наведені приклади доводять, що поштова марка — це гнучкий та потужний інструмент для збереження історичної пам'яті, зміцнення національної ідентичності й популяризації культурної спадщини як на державному, так і на локальному рівні.

Проект «Власна марка» від АТ «Укрпошта» посідає особливе місце серед сучасних філателістичних ініціатив в Україні. Він дає можливість будь-кому створити свій унікальний поштовий випуск із власним дизайном, зберігши при цьому всі ознаки поштової оплати: повноцінний юридичний статус використання для відправлення листів і посилок по всій Україні та за кордон, що одночасно поєднує художню, культурну та меморіальну цінності; поштові мініатюри стають персональним носієм пам'яті, історії та ідентичності. Процес створення починається з вибору теми. Тут важливо оцінити культурну, історичну чи суспільну вагу події. Чимало випусків присвячені вшануванню пам'яті видатних діячів, популяризації культурних проєктів, благодійним акціям, а також історичним подіям місцевого чи національного значення. Іноді така ініціатива має чіткий регіональний характер, коли громада через поштовий випуск хоче відзначити особливість свого міста чи області. Доцільним є обговорення обраної теми випуску з місцевими краєзнавцями чи філателістами та проведення опитування й консультацій із членами громади, щоб переконатися, чи обрана тема достатньо привертає увагу широкого загалу. Підготовка до створення «Власної марки» передбачає командну роботу. Заявку на «Власну марку» можна продати онлайн на офіційному порталі Укрпошти через сервіс Postmark. Першим кроком на шляху створення «Власної марки» є ознайомлення з технічними умовами та вимогами до дизайну. Потім обирається тип продукції: марковий аркуш, конверт, листівка, картонна рамка чи папка-трансформер. Замовник визначає тираж, заповнює особисті дані, зазначає адресу доставки чи номер відділення Укрпошти та здійснює оплату. Після цього на електронну пошту надходить повідомлення з інструкціями, куди слід надіслати зображення для створення макету. Коли макет готовий, його узгоджують із представниками Укрпошти, після

чого матеріали затверджуються на друк. Готову продукцію отримують у філателістичному магазині або в зазначеному відділенні. Зазвичай такі випуски мають обмежений тираж, що робить їх цінними для колекціонерів, а для автора — особистою пам'яткою. Адже «Власна марка» — це не просто інструмент для відправлення листів, а офіційний документ, що фіксує певний момент у житті окремої людини чи спільноти. Додатково можна організувати спецпогашення «Перший день», випустити художній конверт та інші супровідні матеріали, що разом утворюють повний філателістичний комплект. Таким чином, проєкт «Власна марка» — це не лише зручний сервіс для персоналізації поштових відправлень, а й потужний інструмент для збереження пам'яті, популяризації історії та культури, вшанування важливих подій і людей. Кожен такий випуск стає маленьким, але значущим свідченням епохи, яке через роки матиме цінність і для колекціонерів, і для дослідників історії України.

Генезис задуму створення філателістичного випуску до 130-річчя ВСП «Аграрно-економічний фаховий коледж ПДАУ» не був спонтанним, а став логічним результатом поєднання глибокого захоплення філателією з бажанням зробити вагомий внесок у збереження історії рідного навчального закладу. Було поставлено чітке завдання: створити повноцінний, художньо завершений філателістичний комплект, який би став справжнім артефактом і гідно представив ювілей коледжу. Цей комплект мав включати персоналізовану поштову марку («Власна марка») з ювілейною символікою (Рис. 1), немаркований художній конверт (Рис. 2), тематичну поштову картку в єдиному стилі (Рис. 3). Особливим, новаторським елементом концепції стала ідея розробити та випустити презентаційний аркуш — інформаційний супровідний буклет, що об'єднує всі елементи випуску та розкриває його історію (Рис. 4). Цей крок був надзвичайно важливим, адже такий формат став першим подібним проєктом, реалізованим у Полтавській області, що одразу підняло ініціативу на новий, унікальний рівень.

Перетворення концептуального задуму на фізичний, естетично довершений продукт є найважливішим етапом будь-якого творчого

проєкту. В основу візуальної концепції лягло прагнення відобразити два ключових аспекти: історичну тяглість та сучасну ідентичність навчального закладу. Було вирішено використати такі центральні символи: зображення головного навчального корпусу як архітектурного елемента, що є візитівкою та матеріальним втіленням коледжу, чиї класичні форми символізують стабільність, фундаментальність освіти та нерозривний зв'язок поколінь викладачів і студентів; герб (логотип) коледжу як офіційний символ, що є обов'язковим елементом ідентичності та підкреслює офіційний статус випуску, засвідчує приналежність філателістичного проєкту до освітнього закладу. Як основний інструмент для створення векторної графіки було використано професійний програмний пакет CorelDRAW, що дозволило досягти високої чіткості та якості зображень для подальшого друку. Процес не був лінійним. Для художнього конверта та поштової картки було розроблено по дві варіації дизайну. Це дозволило творчій команді провести внутрішнє обговорення з колективом, у результаті чого було обрано ті варіанти, які найбільш точно й виразно передавали урочистий настрій ювілею та відповідали загальному стилю. Колегіальний підхід забезпечив високу якість фінального результату — створення цілісного філателістичного ансамблю. Ідея полягала в тому, що марка, конверт, листівка та презентаційний аркуш не мають сприйматись як окремі продукти. Вони повинні скласти єдину, гармонійну композицію, де кожен елемент доповнює інший. Створення єдиного стилю (спільна колірна гама, шрифти, графічні елементи) перетворило набір філателістичної продукції на витвір мистецтва. Саме такий підхід значно підвищує колекційну цінність та естетичне сприйняття випуску.

Після завершення творчого етапу розробки дизайну філателістичний проєкт перейшов у фазу практичної реалізації. Цей етап вимагав чіткої комунікації з державним підприємством, вирішення технічних та організаційних питань, а також залучення експертної підтримки для досягнення бездоганного результату. Відправною точкою для старту виробництва став офіційний процес замовлення послуги «Власна марка». Він включав у себе подання заявки до відповідного



Рис. 1. Персоналізована поштова марка до 130-річчя ВСП «Аграрно-економічний фаховий коледж ПДАУ».



Рис. 2. Немаркований художній конверт ювілейного випуску.



Рис. 3. Тематична поштова картка (листівка).

підрозділу АТ «Укрпошта» разом з фінальними версіями дизайн-макетів у цифровому форматі. Ключовими технічними вимогами до макетів були висока роздільна здатність графічних файлів для уникнення будь-яких дефектів під час друку; дотримання специфічних шаблонів для аркуша з марками, де чітко визначено поле для самого зображення та службові елементи; відповідність стандартним розмірам для супутньої продукції: конверти формату DL (110 x 220 мм) та поштові картки формату А6 (105 x 148 мм). Цей формалізований процес гарантував відповідність продукції державним стандартам якості. На шляху від макета до готового тира-

жу команда, завдяки злагодженій роботі та завчасному плануванню, успішно подолала низку очікуваних викликів. Найбільшим викликом у будь-якому проєкті із чіткою датою реалізації є дотримання часових меж. Команда усвідомлювала, що друк марок — це технологічно складний та відповідальний процес, що займає декілька тижнів. Тому було критично важливо подати всі документи та макети заздалегідь, щоб мати достатній часовий резерв. Завдяки чіткому плануванню вдалося уникнути поспіху, спокійно пройти всі бюрократичні етапи узгодження та отримати готовий тираж вчасно до запланованої дати спецпогашення.

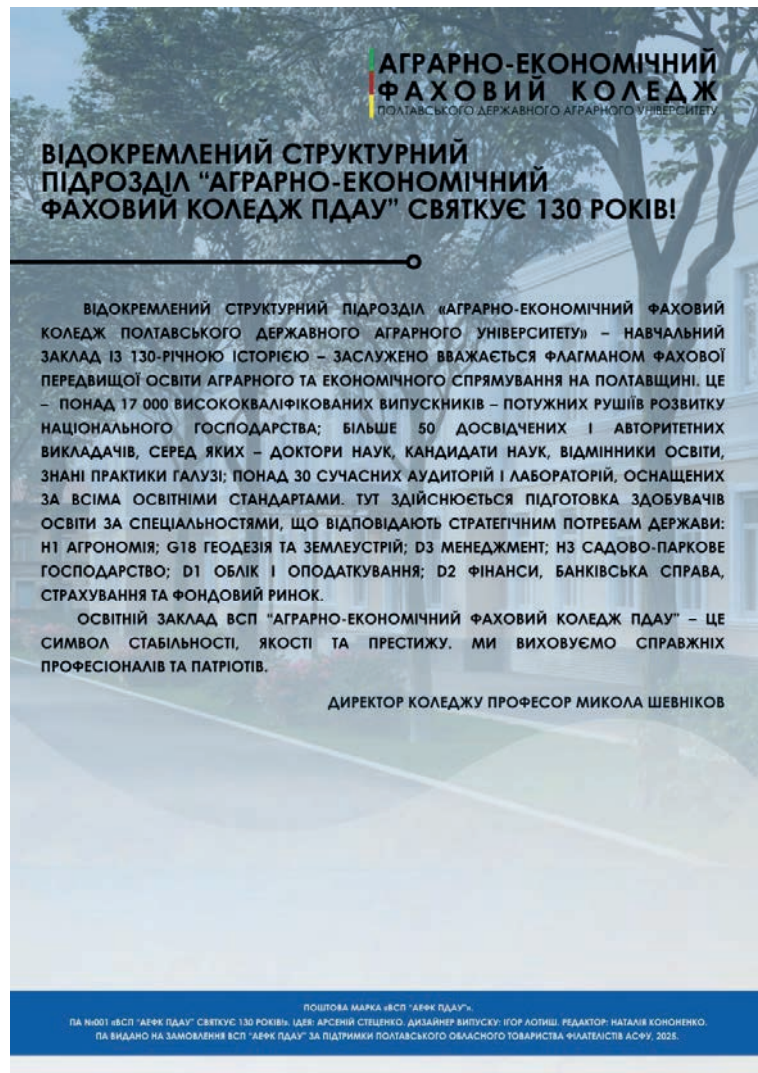


Рис. 4. Презентаційний аркуш філателістичного проекту.

Успіх проекту значною мірою залежав від підтримки та порад досвідчених фахівців. Команда активно залучала зовнішніх консультантів — експертів-філателістів та представників «Укрпошти», що дозволило уникнути багатьох помилок.

Урочиста церемонія спеціального погашення стала апогеєм багатомісячної роботи, моментом, коли проект був офіційно представлений громадськості. Організація такого заходу вимагала ретельного планування й уваги до кожної деталі, адже саме від цього залежали фінальне враження та статус усієї ініціативи. Проведення спецпогашення в день історичного ювілею — 08 вересня 2025 року — надало процедурі максимальної урочистості та автентичності. Ідеальним місцем стала актовна зала коледжу. Для надання події високого офіційного статусу та

суспільного резонансу було важливо забезпечити присутність почесних гостей. Склад запрошених був ретельно продуманий, щоб представити єдність освіти, влади, бізнесу та культури. Директор із розвитку мережі АТ «Укрпошта» Полтавського регіону легітимізував церемонію з боку поштового оператора, підтвердивши офіційний статус погашення. Особливою честю стала присутність на урочистому заході випускників коледжу минулих років. Їхня участь продемонструвала живий зв'язок між поколіннями. Ексклюзивності події додав спеціальний сувенірний штамп із написом «130 років відданості справі» (Рис. 5) — вдале доповнення до офіційного штемпеля. Виготовлення сувенірного штампу ФОП Добрянський Олександр Володимирович із Вінниці стало гарним прикладом міжрегіональної співпраці. Замість стандартного



Рис. 5. Спеціальний сувенірний штамп «130 років відданості справі».



Рис. 6. Центральний момент церемонії спеціального погашення.

календарного штемпеля було обрано постійно діючий спеціальний поштовий штампель «Полтавщина. Край любові. Poltava Region. Homeland of love». Цей стратегічний хід дозволив вписати локальну подію в ширший регіональний та загальнонаціональний контекст, адже історія коледжу миттєво стала частиною великої історії та культурного бренду Полтавщини; підвищив колекційну цінність погашених екземплярів шляхом поєднання унікального конверта з відомим художнім штампелем. Акт спецпогашення став центральним, символічним моментом церемонії (Рис. 6). Почесні гості одночасно поставили відбитки штемпеля «Полтавщина. Край любові»

на перші примірники конвертів, офіційно «вводячи в обіг» пам'ять про ювілей. Одразу після погашення директор коледжу урочисто вручив почесним гостям на зберігання філателістичні комплекти (Рис. 7) (Кононенко, 2025, вересень 08).

Вплив філателістичного проекту виходить далеко за межі успішного святкового заходу. Його справжня цінність розкривається в довгостроковій перспективі, адже він створив два потужні нематеріальні активи: унікальне історичне джерело та дієвий інструмент культурної дипломатії. Кожен погашений конверт є не просто сувеніром, а повноцінним історичним артефактом і



Рис. 7. Вручення філателістичних комплектів почесним гостям.

першоджерелом для майбутніх істориків, краєзнавців та культурологів. На відміну від вторинних джерел, що описують подію (статей, спогадів), цей конверт є її безпосереднім мовчазним учасником, несучи в собі кілька шарів задокументованої інформації; містить візуальний код, фіксуючи офіційну символіку та архітектурний образ коледжу станом на 2025 рік; є часовою міткою, адже відбиток штемпеля чітко датує подію — 8 вересня 2025 року; має географічну та ідеологічну прив'язку, оскільки використання штемпеля «Полтавщина. Край любові» назавжди пов'язує ювілей коледжу з культурним та патріотичним контекстом регіону в один із найдраматичніших періодів історії України. Для дослідника з майбутнього цей конверт стане своєрідною «капсулою часу», розповість про те, що навіть в умовах повномасштабної війни український освітній заклад освіти не просто виживав, а й знаходив у собі сили та креативність, що є матеріальним доказом незламності духу та поваги до власних коренів. Попри те, що традиційні медіа детально вивчені наукою, такий потужний канал комунікації, як філателія, часто залишається поза увагою. Проте поштові

марки, які щорічно тиражуються у світі мільярдами примірників, доцільно визначати як специфічний засіб масової інформації. Це офіційні державні документи, що візуалізують та транслиують цінності, які країна прагне презентувати як власним громадянам, так і світовій спільноті (Limor & Tamir, 2020, с. 491–505). Другий аспект цінності філателістичного проекту — його міжнародний комунікаційний потенціал. Філателістичний світ — це глобальна, надзвичайно активна мережа, що об'єднує мільйони колекціонерів на всіх континентах. Одразу після випуску ювілейний конверт став предметом інтересу для цієї спільноти. Завдяки обмінам, покупкам та листуванню ці конверти розпочали власну подорож, розлітаючись із Полтави по всьому світу. Кожен такий конверт, потрапляючи до філателістичних колекцій у Польщі, Канаді, Японії чи Австралії, виконує місію культурного дипломата, без слів розповідаючи світові про існування та славетну історію ВСП «Аграрно-економічний фаховий коледж ПДАУ» в Полтаві, про незламність української освіти та культури, що продовжують розвиватися навіть під час війни, про красу та ідентичність Полтавського регіону — «Краю любові». Таким чином, завдяки

грамотному залученню філателії, локальна подія отримала глобальне охоплення: маленька марка стала повноцінним великим послом.

Окрім зовнішнього ефекту, проект мав глибокий внутрішній вплив, ставши потужним об'єднуючим фактором для всієї громади коледжу. Для викладачів та співробітників проект став можливістю вийти за межі своїх повсякденних обов'язків, що сприяло неформальному спілкуванню та зміцненню професійних і дружніх зв'язків. Спільна робота над створенням красивого та значущого продукту породила відчуття колективної гордості за результат. Для студентів подія стала яскравим доказом престижності, історичної ваги та увічнення їхнього навчального закладу на офіційному рівні, посилила відчуття приналежності та поваги до коледжу. Залучення до свята видатних випускників минулих років наочно продемонструвало, що коледж — це велика родина, що об'єднує багато поколінь.

Проект став не просто урочистим заходом, а й надзвичайно ефективним освітнім інструментом, справжнім «уроком живої історії», наочно продемонструвавши, як треба берегти свою локальну історію. Ця ініціатива послужила яскравим прикладом дієвого патріотизму, адже студенти побачили, що любов до рідного краю, вивчення минулого, повага до традицій та пошук сучасних, креативних шляхів для їхньої популяризації — це конкретні справи, а не абстрактні гасла. Замість сухого викладу фактів з історії коледжу, молодь була залучена в емоційно насичену подію практично, що пробудило жвавий інтерес до сторінок минулого, спонукало по-новому поглянути на будівлю навчального корпусу, на історію спеціальностей і на людей, які стояли біля витоків. Таким чином, філателістичний проект став вагомою інвестицією у виховання свідомого покоління, яке знає, цінує та вміє берегти свою спадщину. Для того щоб ефект від проведеного заходу не був короточасним, а продовжував працювати на імідж коледжу в перспективі, було приділено значну увагу його інформаційному супроводу та медійній фіксації: було створено професійний відеозвіт про проведення урочистої церемонії спецпогашення (Кононенко, 2025, вересень 17). Цей відеопроduct виконав одразу архівне, інформаційне та іміджеве завдання, зберігши для

історії не лише статичний артефакт (конверт), а й динаміку самої події: виступи гостей, емоції учасників, урочистий момент погашення; став основним інструментом поширення новин про проект через офіційний сайт коледжу, соціальні мережі та місцеві інтернет-видання, що значно розширило аудиторію слухачів; продемонстрував високий рівень організації заходу, що позитивно вплинуло на репутацію коледжу.

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження та практичної реалізації проекту здійснено теоретичне узагальнення й запропоновано нове вирішення науково-прикладного завдання щодо візуалізації історії освітніх закладів засобами сучасної філателії. Теоретичне значення роботи полягає в розширенні понятійного апарату публічної історії та музеєзнавства. У статті обґрунтовано, що сучасна філателістична продукція (марка, конверт, спецштемпель) в умовах цифровізації та війни трансформується з традиційного засобу поштової оплати в унікальний носій інституційної пам'яті та дієвий інструмент соціокультурної комунікації. Практична цінність дослідження визначається створенням чіткого алгоритму реалізації філателістичного проекту на базі послуги «Власна марка». На прикладі святкування 130-річчя ВСП «Аграрно-економічний фаховий коледж ПДАУ» доведено, що такий підхід дозволяє створити первинне історичне джерело, що фіксує візуальний образ та статус закладу в конкретний історичний момент. Створений філателістичний комплект виконує важливу зовнішню функцію «культурного дипломата», популяризує українську освіту та регіональну ідентичність на міжнародному рівні через мережі колекціонерів. Вагомим результатом стало виявлення значного соціального ефекту від впровадження подібних ініціатив. Встановлено, що безпосереднє залучення студентської та викладацької спільноти до процесу створення філателістичного продукту є дієвим механізмом патріотичного виховання та зміцнення корпоративної культури, а урочиста церемонія спецпогашення гуртує громаду. Запропонована та апробована модель може бути рекомендована до широкого впровадження навчальними закладами, органами місцевого самоврядування та культурними установами як

ефективний, доступний та іміджевий спосіб комеморації знаменних дат і формування архівної спадщини.

**Перспективи подальших досліджень.** Науковий пошук у цьому напрямі має значний потенціал і потребує розширення контексту від локального до загальнонаціонального. Насамперед, доцільно зосередити увагу на систематизації та каталогізації «Власних марок», випущених закладами освіти України за роки незалежності, що дозволить проаналізувати тенденції розвитку філателії в навчальних закладах як окремого культурного феномену. Крім

того, важливим вектором подальшої роботи є дослідження шляхів інтеграції фізичних філателістичних колекцій у віртуальний простір. Це передбачає розробку концепцій віртуальних філателістичних музеїв та 3D-модельовання марок, що дозволить зберегти артефакти в цифровому форматі та розширити аудиторію. Окремого вивчення потребує потенціал філателістичного туризму, зокрема розробка туристичних маршрутів, прив'язаних до місць проведення знакових спеціальних погашень на Полтавщині та в Україні загалом.

### Список посилань

- Бірьова, О. (2023). Історико-культурна спадщина України: цифрові технології збереження та популяризація в умовах воєнних дій. *Грані*, 26(5), 90–94. <https://doi.org/10.15421/1723106>
- Бойко, С. (2022). Формування національної ідентичності української молоді в умовах російсько-української війни. *Українознавчий альманах*, 30, 17–22. <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2022.30.2>
- Кононенко, Н. (Укл.) (2025, Вересень 08). Урочисте засідання педагогічної ради з нагоди 130-річчя коледжу. *Аграрно-економічний фаховий коледж ПДАУ*. <https://agrokoledg.poltava.ua/urochyste-zasidannya-pedagogichnoyi-rady-z-nagody-130-richchya-koledzhu/>
- Кононенко, Н. (Укл.) (2025, Вересень 17). ВСП «Аграрно-економічний фаховий коледж ПДАУ» — віднині на поштовій марці України. *Аграрно-економічний фаховий коледж ПДАУ*. <https://agrokoledg.poltava.ua/vsp-agrarno-ekonomichnyj-fahovyj-koledzh-pdau-vidnyini-na-poshtovij-martsi-ukrayiny/>
- Крамаренко, С. (2025, Жовтень 02). Полтавський державний аграрний університет відзначив своє 105-річчя. *Полтавський державний аграрний університет*. <https://www.pdau.edu.ua/news/poltavskyy-derzhavnyy-agrarnyy-universytet-vidznachyv-svoye-105-richchya>
- Пархоменко, Л. (2024, Вересень 09). У Полтаві погасили марку до дня народження Івана Котляревського. *Суспільне Полтава*. <https://suspilne.media/poltava/832377-u-poltavi-pogasili-marku-do-dna-narodzenna-ivana-kotlarevskogo/>
- Тарангул, Л. М., Чернікова, І. В., & Дрогомирецька, Л. Р. (2024). Збереження історико-культурної спадщини України як чинник національної ідентичності. *Культурологічний альманах*, (1), 147–159. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.18>
- Aatreya, Y., & Vartak, A. (2023). A unique interaction between philately and writing systems of the world. *The Mythic Society*, 114(3), 72–77. <https://doi.org/10.58844/KZJR6315>
- Limor, Y., & Tamir, I. (2021). The neglected medium: Postage stamps as mass media. *Communication Theory*, 31(3), 491–505. <https://doi.org/10.1093/ct/qtz043>

### References

- Birova, O. (2023). Ukraine's Historical and Cultural Heritage: Digital Technologies for Preservation and Promotion Amid Hostilities. *Hrani*, 26(5), 90–94. <https://doi.org/10.15421/1723106> [In Ukrainian].
- Boiko, S. (2022). The Formation of National Identity Among Ukrainian Youth in the Context of the Russian-Ukrainian War. *Ukrainoznnavchyi almanakh*, 30, 17–22. <https://doi.org/10.17721/2520-2626/2022.30.2> [In Ukrainian].
- Kononenko, N. (Comp.) (2025, September 08). A ceremonial meeting of the Faculty Council to mark the college's 130<sup>th</sup> anniversary. *Ahrarno-ekonomichnyi fakhovyj koledzh PDAU*. <https://agrokoledg.poltava.ua/urochyste-zasidannya-pedagogichnoyi-rady-z-nagody-130-richchya-koledzhu/> [In Ukrainian].
- Kononenko, N. (Comp.) (2025, September 17). The “Agricultural and Economic Vocational College of Poltava State Agrarian University”, an independent structural unit, is now featured on a Ukrainian postage stamp. *Ahrarno-ekonomichnyi fakhovyj koledzh PDAU*. <https://agrokoledg.poltava.ua/vsp-agrarno-ekonomichnyj-fahovyj-koledzh-pdau-vidnyini-na-poshtovij-martsi-ukrayiny/> [In Ukrainian].

- Kramarenko, S. (2025, October 02). Poltava State Agrarian University celebrated its 105<sup>th</sup> anniversary. *Poltavskiy derzhavnyi ahrarnyi universytet*. <https://www.pdau.edu.ua/news/poltavskyy-derzhavnyy-agrarnyy-universytet-vidznachyv-svoye-105-richchya> [In Ukrainian].
- Parkhomenko, L. (2024, September 09). A stamp commemorating Ivan Kotlyarevsky's birthday was unveiled in Poltava. *Suspilne Poltava*. <https://suspilne.media/poltava/832377-u-poltavi-pogasili-marku-do-dna-narodzenniv-ivana-kotlarevskogo/> [In Ukrainian].
- Taranhul, L. M., Chernikova, I. V., & Drohomiretska, L. R. (2024). The preservation of Ukraine's historical and cultural heritage as a factor in national identity. *Kulturolohichniy almanakh*, (1), 147–159. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.18> [In Ukrainian].
- Aatreya, Y. & Vartak, A. (2023). A unique interaction between philately and writing systems of the world. *The Mythic Society*, 114(3), 72–77. <https://doi.org/10.58844/KZJR6315>. [In English].
- Limor, Y., & Tamir, I. (2021). The neglected medium: Postage stamps as mass media. *Communication Theory*, 31(3), 491–505. <https://doi.org/10.1093/ct/qtz043>. [In English].

Отримано: 06.03.2026

Прийнято до друку: 03.04.2026

**A. Р. Стеценко**

здобувач освіти, Відокремлений структурний підрозділ «Аграрно-економічний фаховий коледж Полтавського державного аграрного університету», м. Полтава, Україна

**Н. О. Кононенко**

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, м. Полтава, Україна

**A. Stetsenko**

student, Separated Structural Unit “Agrarian-Economic Professional College of Poltava State Agrarian University”, Poltava, Ukraine

**N. Kononenko**

Master's degree candidate, V. G. Korolenko Poltava National Pedagogical University, Poltava, Ukraine

## ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ЖУРНАЛ ДОНБАСУ «ЗАБОЙ» (1923–1932): РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИСВІТЛЕННЯ ТЕМИ ТЕАТРУ В МЕДІА

Ю. П. Щукіна

Харківський національний університет мистецтв імені  
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна  
kovalenko\_752016@ukr.net

J. Shcukina

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-8329-6828>

### Ю. П. Щукіна. Літературно-мистецький журнал Донбасу «Забой» (1923–1932): регіональні особливості висвітлення теми театру в медіа

У контексті національної політики Російської імперії та СРСР прослідковано передумови виникнення головного літературно-мистецького журналу Донбасу «Забой», виявлено соціальний склад його авторського колективу, ідеологію шахтарського видання — органу ВУСПП. Розглянуто етапи відображення на його сторінках театрального мистецтва Донбасу. Виявлено пріоритети редакційної колегії в його висвітленні. Встановлено кількість публікацій «Забой», з яких можна черпати інформацію про формати професійного, робітничого аматорського театрів, драматургію шахтарів. Жанрова палітра театральної журналістики «Забой» вміщує: інформацію, фотоматеріали мізансцен вистав, макетів сценографії до вистав, рецензії, оглядові статті, нариси про драматургів, уривки драматичних творів. Виявлено, що, попри наявні нині дослідження, у яких наголошується на значенні «Забой» як форпосту українізації літературно-мистецького Донбасу, у сегменті театральної журналістики журнал завдання політики коренізації виконати не встиг, долучившись до її впровадження на етапі, коли українізацію вже згортали. Від 1931 р. висвітлення театрального сегмента культури Донбасу на сторінках «Забой» різко скорочується. Журнал набув літературного спрямування, що відобразилося в його реорганізації в 1932 р. у видання «Літературний Донбас».

**Ключові слова:** регіональна театральна журналістика, жанри театральної журналістики, театральна культура України, літературно-мистецький Донбас, журнал «Забой», мистецтво шахтарів.

### J. Shcukina. The literary and artistic magazine of Donbas “Zaboi” in 1923-1932: regional features of the coverage of the theatre topic in the media

**The relevance of the research.** Among the few journals that provided fragmentary coverage of the theatrical life of Donbas, it is worth mentioning “Lava (Coalface)” (Makiivka, 1928), the mural newspaper of the

Communist Party unit, provincial committee, and mine administration of the Makkombinat (Makiivka Iron-and-Steel Works), and “Masovyk (Political Worker)” (Stalino, 1927–1930), the body of the Stalino provincial committee of the Communist Party (Bolsheviks) of Ukraine. “Zaboi (Mine Face)”, a magazine which appeared in Artemivsk as a literary supplement to the newspaper “Vserossiiskaia Kochegarka (All-Russian Stokehold)”, became the body of the Union of Proletarian Writers and Poets of Donbas “Zaboi” in 1924, and from 1926 onward, was published in Luhansk. Over the course of a decade, this magazine has provided the most consistent coverage of theatrical art formats and the relationship between its national components in the region, in particular, the Russian and Ukrainian Drama Theatre, the Theatre of Working Youth, the “Synia bluza (Blue Blouse)” Theatre, the Theatre of the Scenic Newspaper, the Musical Comedy Theatre, the Children’s Theatre, Ukrainian, Russian, and Jewish drama groups at the mills and factories, and tours of Ukrainian theatres in Donbas. All these publications came off the press biweekly.

The editorial policy of “Zaboi” reflected all the waves of the Soviet government’s nationality policy in the largest industrial region: from the propagation of Russian proletarian culture from 1923 to mid-1928 (when the magazine was published in Russian) to the attempt of Ukrainization policy from 1928 to 1931 (from the second half of 1928 “Zaboi” is a Ukrainian-language magazine), and then a return to slogans about the leading role of Russian culture in the USSR.

**The purpose of the article.** This article provides the exact number of publications containing information or analysis on forms of theatrical activity in Donbas, establishes the social status of correspondents who wrote on theatrical topics, and provides statistics on materials according to their subject matter.

**The results.** Based on the studied material, conclusions are drawn about the dynamics of theatre journalism genres on the pages of “Zaboi”: from 1923 to 1925, the dominant genre was photo-information about theatrical events, particularly Komsomol street dramatizations of the events of the Revolution. From 1925 onward, reports

on theatre renovations, particularly in formerly religious buildings and structures, became more frequent. In several issues from 1926 to 1928, "Zaboi" published scenographic photographs, testifying to the proletarian reader's attention to the technological and production aspects of performing arts. Amidst brief reports on regional theatre, lengthy publications on Soviet drama performances at the Moscow Art Theatre and the Third Moscow Art Theatre Studio, the first reviews and essays on playwrights to appear on the pages of "Zaboi" stand out with an ideological emphasis. A few theatrical publications were announced in the bibliography section between 1927 and 1928. A surge of interest in theatre and the use of leading Ukrainian theatres for the Ukrainization of the proletariat was observed in 1928, at a time when the Maria Zankovetska Theatre and the Revolution Theatre were touring the cities of Donbas.

**The scientific novelty.** The history of theatre criticism in Soviet Ukraine has been studied unevenly. The theatrical media of major cultural centres such as Kyiv, Kharkiv, and Odesa have received the greatest scholarly attention. At the same time, theatre journalism in such an important region as Donbas remains largely unexplored. This article is the first to introduce into scholarly circulation an analysis of more than 90 texts containing information about or critical reflections on theatre art published in *Zaboi (Shaft Bench)* (1923–1931), the most representative literary and artistic journal of Donbas.

**The conclusions.** As a result of these events, the first review of a local theatre production was recorded on the "Zaboi" page. The peak of the magazine's theatre journalism was 1930, when its materials chronicled the tours of the "Berezil" Theatre and the Ivan Franko Theatre, the creation of the All-Donbas Theatre Trust and the All-Donbas Ukrainian Theatre, and the debate over the genres of Satirical Theatre and Donbas Ukrainian Musical Comedy Theatre. Overall, in 1931–1932, the intensity of "Zaboi" theatre journalism significantly diminished. From the early 1930s, drama in the "Zaboi" pages finally supplanted coverage of theatre practices (the editors regularly published excerpts from the opuses of proletarian authors). The fact that in the summer of 1932, "Zaboi" was reorganized into a magazine with a narrower focus, "Literaturnyi Donbas" (Literary Donbas), corresponds to the trend of unwinding Ukrainization and the authorities' suspicious attitude toward the diversity of forms of theatrical art in Ukraine.

**Keywords:** *regional theatre journalism, genres of theatrical journalism, theatre culture of Ukraine, literary and artistic Donbas, the magazine "Zaboi (Mine Face)", the art of miners.*

**Актуальність теми дослідження.** Серед понад 150 видань, у яких протягом 1917–1934 рр. регулярно висвітлювалося театральне життя

України, частка медіа Донецької області є доволі незначною. Жодного профільного, тим паче професійного видання про театр в цьому регіоні не було. Водночас беручи до уваги поставлені під питання збройним вторгненням РФ адміністративні кордони нашої держави і те, що статус цього регіону є головною вимогою справедливого миру в Україні, перед театрознавцями та медіазнавцями в історичній ретроспективі постає необхідність чітко визначити жанрово-тематичну специфіку висвітлення театального мистецтва в не театральному, але масовому літературно-мистецькому виданні українського Донбасу.

На відміну від відомих українських спеціалізованих на театрі видань, як-от «Нове мистецтво», «Радянський театр», «Сільський театр» та багато інших, найбільш показовий літературно-мистецький журнал Донбасу «Забой» (1923–1931) зовсім не досліджений з точки зору театральної журналістики на його сторінках. Головний літературно-мистецький журнал Донбасу наприкінці 1923 р. постав в Артемівську (з 2016 р. — Бахмут, прим. ред.) як літературний додаток до газети «Всероссийская кочегарка». З 1924 р. він став органом Спілки пролетарських письменників і поетів Донбасу «Забой», а пізніше — органом ВУСПП у регіоні. Упродовж десятиліття журнал різножанрово висвітлював формати театального мистецтва.

Саме тому з'ясування специфіки письма про театр в журналі «Забой» має репрезентувати своєрідність театральної журналістики України в найбільш урбаністичному регіоні 1920–1930-х рр.

**Постановка проблеми.** У перше десятиліття СРСР Донбас не був одним з центрів розвиненої театральної культури. Становлення головних театрів у цьому регіоні відбулося вже в 1930-і рр. (1932 р. — засновано Сталінський театр опери і балету, 1933 р. — переведено з Харкова Червонозаводський театр, який став Сталінським українським драматичним, 1934 р. — відкрито Вседонецький музично-драматичний театр у Маріуполі). Серед небагатьох журналів, у яких фрагментарно висвітлювалось театральне життя Донбасу, слід назвати стінну газету партколективу, губкому і рудоуправління Маккомбіната «Лава» (Макіївка), орган Сталінського губкомітету КП(б)У «Масовик» (Сталіно (з 1961 р. —

Донецьк, прим. ред.)). Усі згадані видання, як і «Забой», виходили з періодичністю у два тижні. Істотна різниця полягала лише в тому, що газета «Лава» протрималася неповний 1928 рік, офіційний альманах «Масовик» виходив з 1927 по 1930 рр., а журнал «Забой» виконував доручені йому ідеологічні та творчі завдання впродовж дев'яти років.

Питому частину контенту «Забою» становили літературні твори письменників Донбасу. Значно менше місця було відведено проблемам таких видів мистецтва, як образотворче, кіно, театр. Питання музики в журналі взагалі не висвітлювалися. Редакційна політика «Забою» відобразила всі хвилі національної політики радянського уряду в найбільшому промисловому регіоні: від насадження російської пролетарської культури з 1923 до середини 1928 р. (коли журнал виходив російською мовою) до не дуже послідовного впровадження політики українізації 1928–1931 рр. (1928 р. — матеріали російською межують з текстами українською, про українських митців виходять тексти російською, з 1929 р. «Забой» — україномовне видання), а далі — повернення до гасел про панівну роль російської культури в СРСР. У 1932 р. журнал виходив нерегулярно, останні його числа (13–16 (143–146)) надруковані однією книгою.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Системного аналізу сегмента театральної журналістики на Донбасі досі не здійснено. Про генезу та авторський склад «Забою» писав в енциклопедичному гаслі В. Замковий (Замковий, 2010). Серед театрознавців України про журнал згадував В. Собіянський (Собіянський, 2010). Після 2014 р., в контексті тимчасової окупації військами РФ Донецької та Луганської областей, активізувалися дослідження цього видання часів українізації Донбасу українськими істориками (Шама, 2019) і журналістами (Мовчан, 2023). Вони всесторонньо охарактеризували генезу, редакційну політику, кадровий склад і роль «Забою» в українізації регіону, проте не ставили собі за мету характеризувати внесок видання до театральної журналістики України 1920–1930-х рр.

**Мета статті** — проаналізувати публікації непрофільного журналу «Забой», які містять інформацію щодо форм побутування театру в

Донецькому та Луганському регіонах, виявивши регіональну специфіку театральної журналістики України.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Припущення щодо того, яким соціальним верствам було адресовано журнал «Забой» і яким був склад його авторів, можна сформулювати на основі статистики мешканців Донбасу середини 1920-х рр. Національний склад цього регіону завжди був змішаним (українці, росіяни, греки, серби, болгари, німці; останні засновували тут поселення від 1820-х рр.). Після скасування кріпацького права ресурси цього регіону почав активно освоювати європейський бізнес. Проте навіть на початку 1920-х рр. більшість населення Донбасу становили українці — 64%, росіяни були другою за чисельністю етнічною групою, питома вага якої становила 26% (Котигоренко та ін., 2014, с. 63). Автори цитованої монографії писали, що корінний й прибулий «братні народи» дуже непросто уживалися в зоні териконів: «У 1920-х — на початку 1930-х років чітко позначилося небажання багатьох росіян інтегруватися в українську культуру, неповага значної частини російського населення Донбасу до українства. Росіяни вимагали, щоб українці говорили російською, і чули у відповідь, що вони в Україні, а не в Росії. Спостерігалися численні бійки між українськими і російськими шахтарями» (там само, с. 65).

Пролетарську частину Донбасу утворювали фахівці-гірники, хіміки та металісти. Крім них у регіоні мешкали службовці, кустарі, представники інтелектуальної праці. Більша частина україномовного населення Донбасу — аграрії — мешкала в селах.

Про охоплення великих читацьких мас журналом «Забой» свідчить його статус — додатку до суспільно-політичних газет Донбасу. У перший рік журнал виходив чисельністю 40000 примірників. Наприкінці свого існування — накладом 23000, що, хоча й удвічі менше стартової цифри, але однаково вдсятеро перевершує наклад надзвичайно популярного профільного журналу «Нове мистецтво» (2000–3000) або удвічі — впливового літературно-мистецького — «Життя і революція» (10000). Складно уявити, щоб весь наклад «Забою» можна було добровільно

розповсюдити серед робітничих читачів та інтелігенції Донецької і Луганської областей. Виходячи зі статистики населення цього регіону, журнал мав читати кожен дванадцятий мешканець півмільйонного регіону. Тож, можна припустити, що розповсюджувався він за рознарядкою, як і багато пропагандистських медіаресурсів радянського часу.

Видання «Забой» було серед бюджетніших для свого часу. Чорно-білий журнал друкувався на газетному папері, а його обкладинка мала лише два кольори, що також можна віднести до специфіки непрофільного медіа з матеріалами про театр. Ціна — 20 коп. за примірник (за підпискою на місяць — 35 коп.). Для порівняння, стільки коштували і номери журналів «Мистецтво масам» у пролетарському Запоріжжі або «Нове мистецтво» у столиці республіки Харкові. Число «Нової генерації» обходилося читачеві в 75 коп., а номер «Радянського театру» — у 1,5 крб. Опосередковану інформацію про ультимативне розпорядження читати «Забой» черпаємо з рекламного оголошення: «Кожен робітник має виписувати двотижневий ілюстрований літературно-мистецький журнал “Забой” <який> буде виходити як додаток до окружних газет Донбасу» (Забой, 1925, 21–22, с. 32).

Театри національних меншин регіону були висвітлені в «Забой» неоднорідно. Переважно розглядалися український та російський театри Донбасу, що є безумовним показником офіційного визнання національних громад-гегемонів. Якщо в 1926 р. в журналі ще згадується про єврейський аматорський колектив — «Єврейський драмгурток при культуркомісії при типографії в Артемівську. Фото учасників» (Забой, 1926, 15–16, с. 32), то театральні інтереси болгар, греків (понад 23% в Маріуполі та його районі) або німецької громади (яка в одному лише Маріуполі становила 6% населення) геть не були представлені на сторінках видання. У цьому сенсі законодавство радянської України продовжило національно дискримінаційну політику царського уряду, який під час Першої світової війни видав немало антинімецьких законів.

Авторів театральної журналістики «Забой» можна поділити на три категорії. Одним з фундаторів «Забой» був майбутній знаний російський

драматург Є. Шварц, який у 1923 р. працював фейлетонистом у ростовській газеті «Всесоюзна кочегарка», паралельно з тим навчаючись у «Театральній майстерні» (Ростов-на-Дону). Як зазначає дослідник цього медіа, «Українських авторів майже не було <...>. Редакція й сама визнавала ваду відірваності від місцевого контексту» (Мовчан, 2023). У 1925 р. з Москви надходили від московського кіносценариста, критика О. Леонідова, огляди театального життя столиці: перша у виданні велика рецензія на виставу «Унтиловск» у МХАТ, нарис про драматурга О. Файко з елементами її сценічної історії, рецензія на «Зойчину квартиру» у МХАТ-3, також редакція передруковувала матеріали драматурга і наркома освіти А. Луначарського про М. Гоголя і М. Горького.

Друга група авторів — молоді шахтарські журналісти, які, орієнтуючись на республіканську та столичну пресу, поступово навчилися висвітлювати гастролі театрів на Донбасі й місцеві театральні колективи. У 1928–1931 рр. «Забой» публікував матеріали керівників і творчих лідерів театрів. Зокрема, проблемна стаття «Якої нам потрібно сатири?» (Забой, 1930, № 15, с. 45) була надрукована за авторства І. Дорожнього, директора щойно створеного Вседонбаського театального тресту.

Зважаючи на масову адресність «Забой», публікації про театр за обсягом коливалися від стислої інформації або фотокоментаря події до невеликих ознайомчих нарисів, а їхній стиль був спрощено-популярним. Виняток становили більш фахові розгорнуті статті межі 1930-х рр.

Важливим є спостереження, пов'язане з трагічним світовідчуттям шахтарів, неодноразово закарбованим на сторінках журналу «Забой» у вигляді картин авторства робітників. У першій половині 1920-х рр. основний наратив цих зображень — не переможний, а трагічний (загибель самотнього гірняка під завалом, образ розчавленого ліхтаря життя). З надривним акцентом (через фоторепортажі) подавала редакція своїм читачам факт смерті знакових у тогочасному соціумі осіб — В. Леніна, С. Єсеніна. Ці спостереження дозволяють припустити, вистави якого емоційного наснаження, якої міри відповідності повсякденному трагічному світо-

баченню місцевої аудиторії могли б здобути в неї попит.

Аналіз комплексу журналу (146 номерів, багато з яких були здвоєними) дозволив виявити, що загалом у «Забой» було надруковано понад 90 текстів про театр або таких, які містять інформацію про театр чи мистецьку критику.

Початковим критичним жанром стала в «Забой» інформація.

На ранньому етапі інформація про театральні події найчастіше подавалася як фоторепортаж. Цей жанр допомагав унаочнити досягнення спільноти, яка потерпала від важкої фізичної роботи і життя в поганих комунальних умовах. Фото презентували: колишній монастир з підписом «Святогірський дім відпочинку. Театр» (Забой, 1925, 8, с. 18); виставу «100%» Е. Сінклера, яку Н. Ісаєнко схарактеризував як зіграну «в колишньому храмі» (Забой, 1925, 16, с. 13); сценографію до вистав «Овод» і «Свято крові» в Артемівському літньому театрі; макет до «Ревизора» художника Толдикіна (Забой, 1927, 11, с. 24–25); конструктивістську сценографію І. Мячина до вистави «Слуга двом панам» у Луганському театрі «Червоний факел» (Забой, 1928, 2, с. 21); мізансцени в авангардній сценографії вистав Харківського театру Революції «Рост» (Забой, 1928, 6, с. 20) і «Озеро Люль» (1928, 6, с. 22). Коли кореспонденти «Забой» ще зовсім не вміли писати про театральну справу, фото заміняло текстову інформацію. У редакторській драматургії дібраних фотоматеріалів привертає увагу орієнтація на антиклерикальну тему, а також засвідчення наслідування театрами України класичного та сучасного репертуару РСФСР.

Саме ремесло художника в театрі викликало незмінну зацікавленість гуртківців-забойців, що згодом підтвердилось у діяльності окремого гуртка художників-шахтарів, зокрема сценографів. Публікацію в жанрі огляду «Творчість ІЗО-забойців» проілюстрували фото макета вистави «Голос надр» В. Біль-Білоцерковського і карнавальних масок (Забой, 1931, 15, с. 32). Фоторепортаж відтворював героїчний або урочисто святковий дух народу. Протягом 1920-х рр. поширеним на Донбасі був жанр вуличних інсценізацій революційних подій. У виданні було

надруковано чотири репортажі та фоторепортажі про інсценізації у виконанні робітників Горлівки (1932) та Артемівська (1925), наприклад, фото масової постановки «Боротьба шахтарів за Донбас» у Горлівці (Забой, 1927, 11, с. 14). У такий спосіб висвітлювалися і театралізовані свята врожаю або першого травня (1924 та 1927 роки). Фото з підписом надавало уявлення читачеві і про окружну нараду живих газет рудників (Забой, 1925, 23–24, с. 21), і про київський театр на гастролях — «Франківці серед робітників Кочегарки. Артемівське» (Забой, 1930, 10, с. 27).

Інші види театру — опера, балет, театр ляльок — зовсім не висвітлювалися на сторінках «Забой». Ймовірно, причиною стало те, що прецедент створення групи лялькарів як «театру вихідного дня» при Сталінському українському театрі було покладено лише в 1932 р., а також тим, що опера і балет в плані пролетарської ідеології були найбільш відсталіми. Єдине фото з царини балету було вміщене в колажі і презентувало «Відому російську балерину Анну Павлову, яка гастролує в Берліні» (Забой, 1927, 1–2, с. 16–17), що було неприхованою пропагандою російського мистецтва.

Поширеними в «Забой» були рекламні публікації про «здравніци», клуби і будинки відпочинку для робітників, з детальним аналізом їхньої інфраструктури. У статті І. Решетникова «Всеукраїнський дім відпочинку імені Артема» знаходимо і побіжну інформацію про театр, охарактеризований як «останнє слово техніки», з «костюмерною, яка не поступається кращим українським театрам. Все це дає змогу в цьому театрі грати відомим колективам України» (Забой, 1927, 11, с. 19).

Репортажі також містили конкретику про форми побутування театру. У статті «Донбас “Молодняк”» вдалося відшукати скупі інформацію про таку ексклюзивну театральну форму як «інсценізація творів ряду комсомольських поетів» у Сталінському ТРОМі» (Забой, 1932, 5, с. 32).

Таким чином, на ранньому етапі журнал «Забой» мав функцію презентації досягнень самобутньої пролетарської культури регіону.

Як уже повідомлялося, це медіа Донбасу приєдналося до державної політики коренізації

(проголошеної в 1923 р.) дуже пізно — у 1929 р. У цей час літературознавчі та театральні публікації в «Забою» набувають просвітницької функції. Перші спроби прищепити пролетарю-читачу українську культуру почалася ще до переходу журналу на українську мову. 1927 р. грек за національністю Г. Сарайлов (у середині 1930-х рр. обіймав посаду директора Всесоюзного науково-дослідного інституту конопель, був репресований, розстріляний у 1938 р.) надрукував статтю «Пам'яті Івана Франка» (Забой, 1927, 8, с. 15). У першому числі журналу за 1928 рік вийшло одразу дві статті про Кобзаря, автором першої серед яких, з промовистою назвою «Шевченко наш», був член Політбюро ЦК КП(б)У (а невдовзі один з ідеологів Голодомору в Україні) В. Затонський (Забой, 1928, 1, с. 4–5). Згодом цю серію біографічних нарисів продовжили вже українською І. Ткачук — «Михайло Коцюбинський» (Забой, 1929, 2, 1–3) і Л. Смілянський — «Борис Грінченко» (1930, № 8, с. 40–41). У зв'язку з орієнтацією на масового читача, ці публікації дуже схематично відтворювали біографічну канву письменників-предтеч революційних демократів. Автори геть не зупиняли свою увагу на драматургічній складовій творчості класиків та їхньому впливі на розвиток театру. Написані безбарвно, стандартизовано, заідеологізовано, ці портрети письменників не могли сприяти залюбленості читачів в українську культуру. Водночас у такий спосіб у масовій свідомості відбувалося рейтингування письменників з позиції сучасних партідеологів (з наліпленням ярликів «каменяра», «кобзаря»), тому не дивно, що в «Забою» не було надруковано нарисів, приміром, І. Котляревського, М. Кропивницького і М. Старицького.

Оскільки «Забой» не був театральним журналом, тому, згідно з його специфікою, матеріали про творчі методи окремих театральних митців та огляди вистав з позиції задуму і виконання були відсутні. Театральну аналітику тут здебільшого заміщувала інформація. Винятком став великий нарис К. Треплева — творчий портрет театру «Театр “Червоний факел” в Донбасі». Колектив було засновано в Одесі, далі він став пересувним, проте в другій половині 1920-х рр. переважно гастролював на Донбасі

та вже сприймався як луганський (Забой, 1927, 11, с. 20–23). Головний образ, який стверджував К. Треплев, — оптимістичний колективний портрет театру з молодим, класово певним обличчям.

Для редакції «Забою», яка, на відміну від суспільно-політичних газет Харкова, Києва і навіть Миколаєва, не мала штатного оглядача театру, нормою було залучення самих керівників театрів як пропагандистів та донорів інформації про свої колективи на гастролях у Донбасі. Приїзд Харківського Театру Революції представив статтею-звітним нарисом його завідувач трупю К. Зубов (Забой, 1928, 6, с. 29). Стаття написана російською, репертуар, який театр привіз на гастролі, — авторів з РСФСР. Найменшою мірою цей текст адресовано читачам Донбасу. До них лише останній (надмірно картинний) вислів: «основним бажанням... є те, щоб відтепер до художньо-політичної ради театру увійшов своїм постійним членом шахтар і своєю лампочкою висвітлив нову ділянку побуту, що очікує на своє сценічне втілення» (Там само). Уся спрямованість думки автора — довести керівництву над театром, що Харківський театр Революції рухається класово певним шляхом. У статті немає жодної згадки про представників творчого колективу, про його очільників — лише наголошена констатація політичної грамотності та прозорливості у виборі матеріалу кожної вистави поточного репертуару. Особливим предметом гордощів театру в статті К. Зубова був його «вищий керівний орган» — «художньо-політична рада», до якої входили представники державних та громадських організацій і, головним чином, делегати від Московських профспілок, якими лінія театру цілком підтримана.

У числі 4 «Забою» вийшли одразу три різножанрові матеріали про гастролі Театру ім. М. Заньковецької: анонімний репортаж з урочистого вечора «П'ятирічний ювілей театру» (Забой, 1928, 4, с. 16–17), популяризаторський нарис «Держтеатр ім. М. Заньковецької» актора і заступника директора В. Щоголева (Забой, 1928, 4, с. 17–18), стенограма «Другий вседонецький з'їзд спілки “Забой”», де зафіксовано і виступ директора заньківчан В. Фальського (Забой, 1928, 4, с. 25–27). Якого ж характеру повідомлення посилав у своїй офіційній статті В. Щоголів? Вона починається історичною довідкою

про заснування театру. Автор не згадує про початковий етап виокремлення Українського народного драматичного театру з Українського Національного театру в другій половині 1918 р. Свій літопис Театру ім. М. Заньковецької він веде від 1922 р. (таким чином формуючи образ театру, народженого в один рік з СРСР, театру, лояльного до режиму!). Заступник директора протиставляє роботу свого театру «методологічній завірюсі», що панувала в той час у сценічному мистецтві, наголошуючи: постав він з «гострої потреби нового революційного театру на провінції» (Забой, 1928, 4, с. 17), одразу після утворення орієнтувався на «масового пролетарського глядача» і взяв своїм девізом: «Мистецтво — маси! Бути зрозумілим всім!». Можна припустити, що адресатом статті В. Щоголева були не лише робітники-глядачі, а й представники владних структур, адже весь пафос статті зводиться до того, що колектив заньківчан багато і невтомно працює. У публікації наводяться важливі для подібного звіту факти обслуговування робітничого глядача в усіх промислових центрах і навіть «ведмежих кутах» і складається присяга в допомозі в справі українізації Донбасу, «яка до цього часу тут шкутильгає» (статтю написано українською) і боротьбі «з халтурою, що міцно звила собі гніздо тут, на Донбасі» (Забой, 1928, 4, с. 18).

Відкриттю навесні 1930 р. Української музкомедії Донбасу передувала розгорнута і багато ілюстрована стаття-декларація мистецького керівника театру Д. Козачківського «За радянську музичну комедію» (Забой, 1930, 16, с. 46–47). Цю статтю режисер та актор починав з наведення повної статистики наявних в Україні театрів (за видами), аргументуючи створення ще й Державної музкомедії Донбасу тією логікою, що щорічне збільшення цієї цифри — це показник прогресу (для пролетаріату, який саме в кількісних показниках вимірював і звітував про виконання плану, така логіка була переконливою). Друга теза статті Д. Козачківського — новий театр Українська музична комедія Донбасу як інструмент виховання нового глядача: «... стара оперета породила і виховала певний контингент такого глядача, який, будучи культивованим на “Сільвах”, “Марицях” та інших “Коломбінах”,

далеко стоїть від справи робітничої класи...» (Забой, 1930, 16, с. 46). Як патріот свого виду театру режисер закликав будувати і сприймати театр музкомедії «як один з актуальних теажанрів, який мусить посісти ґрунтовне місце серед інших великих театрів» (Там само) та закликав синонімізувати драматичний й музкомедійний театри в плані їхньої здатності «розв'язувати поважні питання і вимоги сучасності» (Там само). Д. Козачківський наголошував на потребі синтезу змісту та форми у виставах, анонсував кілька постановок класичних опереткових творів, які буде подано «у світлі сучасності», адже «цілком оригінальних п'єс ми ще не маємо». Для відкриття театру було обрано оперету «Рудокопи» К. Целлера, «найближчу своїм змістом до глядача», про ідеологічне редагування лібрето якого автор статті також писав (Забой, 1930, 16, с. 47). Режисер акцентував і на прийомах режисури та акторської гри в новому театрі, які синтезуватимуть усі придатні методи з кращих театрів Радянського Союзу (не України! — прим. авт.), а також «французької комедії Мольєра і італійської народної комедії масок» (Там само). У встановленні комунікації з читачем, якого новому театру належало завоювати як свого глядача, Д. Козачківський наголошував на важкій справі старту не експериментального, а саме виробничого театру, на потребі навчання акторського молодняка «на виробництві» і на «надзвичайно важких умовах організації та підготовного періоду», що, на нашу думку, мало викликати класове розуміння і співчуття в пролетаря. Тією ж логікою (актори — ті ж самі трударі-робітники) були продиктовано і кілька абзаців у статті В. Щоголева про пережиті ним у перші роки мандрівного існування театру голод, і холод, і необхідність акторам «самим вивантажувати вугілля і топоти пічки» (Забой, 1928, 4, с. 17), і про гастрольні виступи перед шахтарями Криворіжжя.

Як наслідок інтенсифікації театрального життя Донбасу на початку 1928 р. вийшла перша рецензія місцевого робітничого «теакритика» М. Занченко на виставу свого регіону «“Чернь” у постановці драмгуртка» (Клуб Горлівського рудника № 5) (Забой, 1928, 5, с. 29). Попри захопленість автором виставою, яку він назвав

подією всіх театральних гуртків театального Донбасу і навіть спробував дати оцінку роботи кожного актора, рецензент зауважив на такому недоліку вистави, як слабкість масових сцен. У короткій рецензії автор спромігся вийти на проблему конфлікту інтересів вимогливого глядача з клубними «синьоблузними» інсценізаціями. На початку 1931 р. в журналі вийшла негативна рецензія з елементами проблемної статті автора під криптонімом Ник. П. «Під владою форми» про виставу Донбасмузкомедії «Рудокопи» (Забой, 1931, 1, с. 31–32). Характерною для пафосу автора є вже назва. На відміну від М. Занченка, Ник. П. впевнено володів журналістським стилем. Він одразу зазначив конфлікт між «вульгарно-слащавою оперетою» та «експериментом заради справжнього радянського змісту». Автор знався як на виконавських стилях академічних театрів і «Синьої блузи», згадавши навіть про «звичайні опереткові своєвигадки» (відступи від тексту), так і на декоративній пишності сценографії. Завершувалася публікація закликом до театру не відгороджуватися рампою від робітничого глядача на копальнях і заводах Донбасу.

У 1930 р. робітничі кореспонденти «Забою» відреагували на гастролі Театру ім. І. Франка, що саме став фаворитом у влади, публікаціями автора під псевдо Забоєць «Десятирічний ювілей театру ім. І. Франка» (Забой, 1930, 7, с. 47) і робкорів (?) Брядки, В. Крестова «Театр ім. Франка на Донбасі» (Забой, 1930, 8, с. 47). Перший короткий текст — агітаційного плану, у якому автор характеризує «український театр як консервативнішу дільницю українського мистецтва», протиставляючи пережиткам буржуазного та етнографічного театру й формальним експериментам класово «здорову» орієнтацію франківців на робітничо-селянського глядача. Другий — розгорнутий анонс гастролей Театру ім. І. Франка на Донбасі з частковим аналізом репертуарної афіші театру. У жодній з публікацій не аналізуються вистави франківців.

Вартує уваги і той факт, що, за винятком ідеологічно акцентованих у 1926 р. розгорнутих публікацій «Забою» про театри Москви, його редакція не прагнула зазирнути за межі театального Донбасу. Зокрема, головний театр

республіки «Березіль», дебати про художні та ідеологічні засади якого точилися на шпальтах більшості українських літературно-мистецьких медіа, читачам «Забою» був практично невідомий. У матеріалі «Дещо про театри» Г. Самарський не прямо відгукувався на гастролі відомих театрів Донбасом — негативним твердженням про «малахіанство» театру «Березіль», в сенсі його прагнення нівелювати різницю між пролетарем та міщанином, про набридливості частівки Театру «Веселий Пролетар», «од яких, кажуть робітники, їм дуже невесело» (Забой, 1929, 2, с. 43), а також критикою програмних гасел театру ім. І. Франка, сформульованих Г. Юрою як умовний реалізм. Усім цим колективам автор протиставляв робсельтеатри, які єдино правильно розвиваються, оскільки не мають інерції дорадянського театру.

Водночас з просвітницькою оприявилася інструкторська функція журналу «Забой». Протягом 1927–1928 рр. журнал мав рубрику «Бібліографія», пізніше — «Книжкова полиця», у якій вмщував рецензії на видання. «Забой» орієнтував свого читача і на новітні театральні видання: «Сатирический чтец-декламатор», уклад. І. Абрамський (Забой, 1927, 3–4, с. 32); «Классики в издании госиздата» (Забой, 1927, 8, с. 27); «А. Белецкий и др. Новейшая русская литература. Критика. Театр. Методология. Темы. Библиография» (Забой, 1927, 9, с. 33), «Пути развития театра». М.Л. (Забой, 1928, 2, с. 32–33), інформував про вихід у Москві першого номеру журналу марксо-ленінської критики РАПП (Забой, 1931, 2, с. 33). Українських театральних видань в рубриці «Бібліографія» редакція не пропагувала. Коли «Забой» почав друкуватися українською, у ньому вийшла анонімна стаття про літературно-мистецький журнал «Нова генерація». Редакція характеризувала його позитивно, особливо в плані візуальної концепції, хоча й визнавала його «численні хиби, часом головокружні і від того недоцільні закрути» (Забой, 1930, 8, с. 41–43). Та вже наступного, 1931 року риторика забоївців змінилася. У статті «Не на височині завдань» Ю. Макаренко не лише наполягав на тому, що «Літературна газета» не встигає оперативно давати аналітику процесів, а й із пролетарською прямоотою «відспівав» саморозпук

«Нової Генерації», не оминувши своєю увагою формалістичний «гріх» футуриста О. Полторацького, як-от «свідоме ставлення до мистецького розроблення жанру репортажу» (Забой, 1931, 13–14, с. 45). «Нову генерацію» і «Забой» можна вважати літературно-мистецькими журналами антиподами, виходячи з їхніх завдань: естетський, авангардний журнал, від початку орієнтований на змичку з глобальним футуризмом (з накладом, що коливався поміж 1300–1700 примірників), та масове медіа ВУСППівського підпорядкування, що вбачало своєю програмою розробку пролетарської, шахтарської літератури (наклад якого був більшим у двадцять шість разів).

Ще в 1925 р. журнал з рекламною метою друкував «Проект програми занять в студіях “Забоя”» (Забой, 1925, 21–22, с. 32), розрахований на 24 заняття. Тема 17 була присвячена «Драматичним жанрам». Після першого візиту на Донбас у 1928 р. драматурга і одного з керівників ВУСПП І. Микитенка, йому (разом з письменником І. Ле) було доручено українізувати спілку письменників «Забой». Як член редколегії, впливовий драматург приніс своє розуміння театру і стимулював розвиток шахтарської драматургії, започаткувавши на сторінках видання дискурс про сучасну радянську драму. Від 1930 р. в журналі: чотири рази в статтях як взірць згадується п'єса «Диктатура» І. Микитенка, аналізуються твори В. Біль-Білоцерківського, І. Дніпровського, негативно оцінюється комедія «Мина Мазайло» М. Куліша. У матеріалі Ю. Зета «Сторінка літконсультації» йдеться про п'єсу як жанр драматургії та про драму, написану автором-початківцем (Забой, 1930, 5, с. 38–40). У статті «Колгосп сьогодні» (Забой, 1930, 7, с. 6) було надруковано вимогу до авторів щодо тематики та форми драматургічних творів про колгосп. У тому ж числі у статті-огляді «Про літературний молодняк Донбасу» Г. Баглюк констатував, що редакції доводилося відхиляти слабкі драматургічні твори шахтарів (Забой, 1930, 7, с. 36–41). А вже невдовзі в статті «Літературні конкурси» з'явилася інформація про конкурс на кращу драму з життя шахтарів (Забой, 1930, 9, с. 49). Повідомлення про те, що цей конкурс відбувся або про його переможців, не публікувалося.

У тому ж році було надруковано в журналі першу п'єсу шахтаря — «Сайджі із Бадуру» авторства А. Сеніна (Забой, 1930, 6, с. 6–22). Характерна антиколоніалістичним спрямуванням, драма побудована за допомогою модного прийому «театру в театрі». Рекордними стали 1931–1932 рр., коли були надруковані драматичні етюди «Прапор буде наш» (Забой, 1931, 3, с. 19–22), «Гинуть межі» О. Рогача (Забой, 1931, 4, с. 18–23); уривки з драм «Наступ» Н. Алексеєва (Забой, 1931, 7, с. 13–18), «Ворог» А. Ормана (Забой, 1931, 15, с. 11–13) та «Еквівалент» Р. Примера (Забой, 1932, 11–12, с. 7–17). Драматурги-пролетарі писали винятково в жанрі драми.

Серед театральної або літературно-мистецької періодики України цього часу лише «Забой» друкував не повні драматургічні тексти, а їх фрагменти. Адже редакція не мала на меті дати драматургію місцевим театрам. Журнал не зафіксував фактів постановок, бодай аматорських, шахтарської драматургії. Драму в «Забоя» сприймали радше не як призначений для сцени, а як літературний рід. У 1931 р. редакція закликала до створення театру «Забоя» ТЕМП (Забой, 1931, 4, с. 33), утім реалізувати це не вдалося. В останньому номері «Забоя» анонсували: «У журналі “Літературний Донбас” міститимуться, в тому числі, драматургічні твори <...>, що відбиватимуть боротьбу донецького пролетаріату та колгоспного селянства (Забой, 1932, 13–16, с. 41). Шахтарська драматургічна лабораторія дала лише взірці виробничої або героїчної драми. До того ж, з когорти шахтарів, на відміну від поетів та прозаїків, не вийшов жоден реалізований у театрі драматург.

Інформацію про форми театру на Донбасі несла і проза шахтарів. Щоправда, кількість цих уривків значно поступається індексу згадок театру та його митців у прозі футуристів на сторінках «Нової генерації». В оповіданні «Затяга поповская» подано інформацію про облаштування театру в селі (Забой, 1925, № 1, с. 84). В уривку з прози Ю. Черкаського «Верстви здаються» (Забой, 1932, 3–4, с. 4–13) читаємо: «На шахті комсомольці організували живу газету. Тисячі перешкод стоять на путі живгазетчикам. Їм потрібні вказівки, пісні, кімната. Але з міста режисера не

присилають, і репетиції проводить свій, “доморослий” режисер» (Забой, 1932, 2–3, с. 12). Художній твір залишив нам згадки про нетривалі репетиції в кімнаті культкомщика, які їх доводиться швидко припиняти, оскільки гучні звуки заважали відпочивати робітникам у сусідніх кімнатах. Вистави показували в «касарні». Приклад тематики та естетики показів: «Понад стінами тиснуться шахтарі, що прийшли подивитися на “виставу”. Ліжка зсунуто вбік. Середина касарні зайнята живгазетчиками. Треба показати прогульника. На хлопця натягають порвану шапку, лахміття з реквізиту, і за хвилину прогульник готовий» (Забой, 1932, 2–3, с. 13). Після показу живгазети обов’язковими були обговорення не вистави, а проблем буття шахтарів. На запитання відповідав режисер, який принагідно робив доповідь про завдання профспілки.

Візуальна концепція шахтарського медіа про мистецтво вирізнялася аскетизмом. До 1929 р., коли у зв’язку з місією українізації читачів, журнал зазнав візуального ребрендингу, набувши виразного конструктивістського стилю, його випуски на газетному папері з невибагливою версткою, привертала увагу деперсоналізацією погляду на роль митця в театрі. Як ілюстрацію до театральної події подавали або групову мізансцену, або групові портрети труп Донбасу. На відміну від тогочасних видань театральних міст Києва, Харкова, Одеси, Катеринослава або дореволюційних видань в Україні, на Донбасі наголошували на колективному обличчі театру. Аналогічно на сторінках «Забою» зовсім немає жанру творчого портрета митця театру, навіть в обсязі нарисів (на відміну від літературних діячів). Про те, що редакція цього видання була проти культу мистецької персони, свідчить і той факт, що за дев’ять років журнал жодного разу не вийшов з фото митця на обкладинці (у той час, як світлина вождя або пролетаря тут була нормою).

В останні роки інструкторська функція матеріалів про драматургію та театр переросла в неприховано пропагандистську. Різко змінився підхід редакції «Забою» до жанрів текстів — зовсім зникли рецензії, огляд вистав театального колективу. Натомість текстам практиків, керівників театрів прийшла суха мова директивних

документів (зокрема, резолюція другого поширеного пленуму ВУСПП) та звітів. Перелам у тематичному річищі видання ознаменувала стаття «Перший державний театр руської драми Донбасу» (1931, 12, с. 30), яка акцентувала на ротації національних пріоритетів у мистецтві республіки. Юрій Макаренко привертав увагу до потреби виплекати тип ударника-критика (Забой, 1931, 1, с. 4–5). Одним з останніх матеріалів журналу стала оглядова стаття М. Потапчика «Робітничка кляса у нацкультбудівництві» (Забой, 1932, 17–18, с. 36–43), у якій наводилася статистика колективного відвідування робітниками провідних українських театрів (зокрема, у театрі «Березіль» — 90% з 95% — організований глядач).

До того ж, останній рік видання журналу затьмарила кампанія самокритики. У 1932 р. її хвиля прокотилася українськими медіа. Каявся на сторінках журналу «Радянський театр» у присяганих йому ідеологічних помилках Лесь Курбас, зрікався об’єктивних методів дослідження і власних переконань щодо історії класичного українського театру Петро Рулін. У матеріалі «За більшовицькі темпи перебудови. Зі стенограми доповіді тов. Баглюка на секретаріаті ВУСПП про роботу редакції журналу “Забой”» (Забой, 1932, 7–8, с. 27–33) зафіксовано, як наполегливо вимушено критикував роботу письменників «Забою», зокрема свою літературну критику, її редактор (Забой, 1932, 7–8, с. 32). Публікації наповнювалися закликами прибрати з літератури попутників та агітацією за прихід в автуру «Забою» ударників. Редактор звітував: «Журнал провів величезну роботу з ударниками, і ось результат: із 116 художніх творів 67 належить ударникам» (Забой, 1932, 7–8, с. 28). Реорганізація в 1932 р. літературно-мистецького журналу в «Літературний Донбас», який проіснував дуже недовго, співпала з великою адміністративною реформою цього краю. Поділ Донбасу на 17 районів було змінено на створення Сталінської та Ворошиловградської областей. У 1933 р. і це медіа було ліквідовано. Редакторську групу в особах Г. Баглюка та В. Гайворонського заарештовано, першого з них було розстріляно 1938 р. Як зазначив дослідник цього шахтарського журналу А. Мовчан, «Зліт і падіння україномовного

«Забою» — це приклад нереалізованої альтернативи, котра могла б змінити як сам Донбас, так і долю всієї країни» (Мовчан, 2023).

**Висновки.** Проаналізувавши матеріал, ми дійшли висновку, що журнал «Забой» — не звичний тип медіа з постійною театральною компонентою. Характерною його особливістю є масова орієнтованість, забюрократизованість, покладене ВУСПП на журнал виконання функції організатора спільноти — ідеологічно «підкованих» робітників, зокрема, шахтарів — ВУСППівців. Своєрідність театральної журналістики в головному літературно-мистецькому журналі шахтарського краю полягала в її розвитку від жанрів інформаційного характеру до більш розгорнутої та аналітичної публіцистики (оглядові, проблемні статті, рецензії з елементами проблемної статті). Однак пропагандистська функція залишалася панівною і в матеріалах цих жанрів (саме цією логікою було просякнуто інформування читачів про нові московські видання, або розгорнуті екскурси театрами Москви). Пророблений аналіз призвів до уточнення висновків сучасних дослідників А. Мовчан і О. Шама щодо позиціонування «Забою» як медіафлагмана українізації на Донбасі. Адже принаймні в театральному сегменті контенту видання спостерігається радше послідовне налаштування читача «Забою» проти недостатньо зрілого сценічного мистецтва України — на противагу оспіваному мистецтву метрополії (цього висновку доходиш, співставляючи антиукраїн-

ські наративи різних публікацій часу українізації: про «малахіанство» театру «Березіль», «про набридливі частівки Театру «Веселий Пролетар», з «критикою програмних гасел театру ім. І. Франка», незадоволення «підпорядкуванням формі коштом змісту» Української музичної комедії Донбасу). На завершальному етапі жанрова палітра матеріалів з інформацією про театр різко звузилась. Фактично місце інформацій та рефлексій про театральний процес на сторінках журналу заступила лабораторія драматурга-шахтаря. Протягом десятиріччя життя журнал «Забой» змінив декілька функцій: від репрезентативної, просвітницької та директивно-інструкторської до одверто пропагандистської. Той факт, що влітку 1932 р. «Забой» було реорганізовано на журнал із вужчою тематикою «Літературний Донбас», пояснюється тим, що в царині проблематики прозових творів журнал міг відповідати настановам пролетарської літератури. У той час як після каяття у формалізмі підозріла владі аналітика літератури та інших видів мистецтва зникла з його шпальт.

**Перспективи подальших досліджень.** Після проробленого контент-аналізу театральної складової тематики журналу «Забой» необхідним є подальше комплексне дослідження висвітлення театального мистецтва на сторінках видань Донбасу та уточнення специфіки театральної журналістики цього регіону в загальній картині країни.

### Список посилань

- Забой.* (1923 — 1932). 1–146.
- Замковий, В. (2010). Забой. В І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, & М. Г. Железняк (Редкол.), *Енциклопедія Сучасної України*. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19956839>
- Котигоренко, В. Калакура, О., Ковач, Л., Коцур, В., Кочан, Н., Макаренко, Н., Ніколаєць, Ю., Панчук, М., & Рафальський, О. (2014). *Донбас в етнополітичному вимірі*. ППІЕНД імені І. Ф. Кураса НАН України.
- Мовчан, А. (2023, Травень 1). Бахмутський журнал «Забой» — літопис соціалістичної українізації Донбасу *Спільне*. *Commons*. <https://commons.com.ua/uk/bahmutskij-zhurnal-zaboj/>
- Собіянський, В. (2010). Типологія театральних мистецьких періодичних видань України 1920-х рр. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (7), 196–215.
- Шама, О. (2019, Січень 21). Забой. Життя та смерть донбаського журналу українською, який знищили більшовики. *NV*. <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/rimi-ta-priprasti-donbasu-istorija-donbaskoho-ukrajinomovnoho-literaturno-zhurnal-uzhromleno-bilshovikami-2516183.html>

## References

- Zaboi. (1923–1932). 1–146. [In Ukrainian].
- Zamkovyi, V. (2010). Zaboy. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, & M. H. Zhelezniak (Eds.), *Encyclopedia of Modern Ukraine*. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19956839>. [In Ukrainian].
- Kotyhorenko, V. Kalakura, O., Kovach, L., Kotsur, V., Kochan, N., Makarenko, N., Nikolaiets, Yu., Panchuk, M., & Rafalskyi, O. (2014). *Donbas in the Ethnopolitical Dimension*. I. F. Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Movchan, A. (May 1, 2023). The Bakhmut Journal “Zaboi” — A Chronicle of the Socialist Ukrainization of Donbas. *Spilne. Commons*. <https://commons.com.ua/uk/bahmutskij-zhurnal-zaboj/>. [In Ukrainian].
- Sobiianskyi, V. (2010). Typology of Theatre and Art Periodicals in Ukraine in the 1920s. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, (7), 196–215. [In Ukrainian].
- Sham, O. (2019, January 21). Zaboi. The Life and Death of a Donbas Magazine in Ukrainian, Destroyed by the Bolsheviks. *NV*. <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/rimi-ta-pristrasti-donbasu-istorija-donbaskoho-ukrajinomovnoho-literaturnoho-zhurnalu-rozhromlenoho-bilshovikami-2516183.html>. [In Ukrainian].

Отримано: 04.02.2026

Прийнято до друку: 25.03.2026

---

### Ю. П. Шукіна

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

---

### J. Shcukina

Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Theatre Studies, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

---

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.06>  
УДК 316.6:316.42:316.77(045)

## РЕЗИЛЬЄНТНІСТЬ СОЦІУМУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МЕНТОРСТВА МОРАЛЬНИХ АВТОРИТЕТІВ

**Г. В. Аfenченко**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
hennadii\_afenchenko@xdak.ukr.education

**Н. В. Шумлянська**

Харківський національний університет міського господарства  
імені О. М. Бекетова, м. Харків, Україна  
natashum51@gmail.com

**H. Afenchenko**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-7248-2315>

**N. Shumlianska**

O. M. Beketov Kharkiv National University of Urban Economy, Kharkiv,  
Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-2771-3994>

**Г. В. Аfenченко, Н. В. Шумлянська. Резильєнтність соціуму через призму менторства моральних авторитетів**

У статті досліджуються механізми формування соціальної резильєнтності в умовах прискорення змін та катастрофічних подій. Проводиться аналіз того, як масова комунікація впливає на суспільну свідомість і процес подолання, відновлення й збереження стійкості. Розроблено класифікацію реакцій індивідів на травмуючу інформацію. Виокремлено два типи реакції: пасивна позиція «пересічного громадянина», котрий прагне збереження звичного укладу, і проактивна позиція «лідера дії», орієнтованого на пошук інноваційних шляхів адаптації. Особлива увага приділяється ролі менторства моральних авторитетів у суспільстві. Обґрунтовано те, що саме їхня комунікація є ключовим фактором відновлення соціальної цілісності, яка забезпечує суспільству нові «вузла кристалізації». Наголошується: колективна резильєнтність формується в результаті визнання травми, відновлення довіри та масштабування позитивних соціальних практик.

**Ключові слова:** соціальна резильєнтність, катастрофічна подія, масова комунікація, інформація про подію, моральний авторитет, менторство.

**H. Afenchenko, N. Shumlianska. Social resilience through the prism of mentoring of moral authorities**

**The relevance of the article.** Identifying the “crystallization node” of a community — understanding what unites people, shapes collective behavior, and ensures the stability of social structures — becomes of paramount importance when it comes to overcoming the fragility of modern social systems in the face of accelerating change. Identifying the mechanism by which resilience arises and seeking tools and methods that will provide stability to social communities will form the theoretical and methodological foundations of the management of socio-cultural activity.

**The purpose of the article** is to characterize an individual’s reaction to mass media reports of catastrophic events at the initial stage of the emergence of social resilience.

**The methodology.** The study is based on an interdisciplinary approach combining methods from psychology, sociology and cultural studies. The methodological foundation is provided by R. Merton’s concept of social structure and anomie for the typology of an individual’s reactions to catastrophic mass media reports. A comparative review and synthesis of the results of contemporary theoretical and empirical research on the role of mentoring in social adaptation processes has been conducted.

**Conclusions.**

The concept of social resilience has been employed as the system’s capacity to absorb change, recover and maintain unity following upheavals.

A typology of individual reactions to traumatic information has been developed: the “Ordinary Citizen” group (focused on preserving the old worldview and psychological defense) and the “Action Leader” group (focused on innovation and environmental change) have been identified.

The role of moral authorities as mentors is noted; through mass communication, they convey “meaningful anchors”, shape new public narratives and contribute to the restoration of trust in society.

**The scientific novelty.** The scientific novelty lies in transferring the analysis of catastrophic situations from the purely material plane to the information space. For the first time, a typology of individual reactions to traumatic information has been developed and proposed. Within the context of resilience theory, the figure of the mentor (moral authority) is introduced as a key agent ensuring the mass-scale nature of overcoming anomie.

**The practical significance.** The research findings can be used for: (a) developing effective communication campaigns during crises, based on engaging individuals

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

with a high level of trust to restore social organization; (b) developing tools and methods for managing socio-cultural activities aimed at enhancing community resilience.

**Keywords:** *social resilience, catastrophic event, mass communication, information about the event, moral authority, mentoring.*

**Актуальність теми дослідження.** Під час різкої та швидкої зміни умов життя відбувається не лише дезорієнтація особистості на рівні індивідуальної поведінки, а й порушуються структури і правила соціальної організації, внаслідок чого взаємодія стає ускладненою або зовсім неможливою. Обмеження соціальних зв'язків призводить до розпаду родинних, професійних, місцевих та інших спільнот і вкрай негативно відбивається на суспільстві. Воно стає вразливим до зовнішніх впливів, а застарілі внутрішні проблеми знову стають актуальними. Наслідком є падіння якості життя, продуктивності праці, порушення механізмів адаптації суспільства та втрата перспектив його розвитку. Відбудова мережі соціальних зв'язків стає умовою збереження суспільства, подолання перешкод на шляху розвитку. Інформацію про катастрофічні події і зміну середовища суспільство отримує, в основному, через засоби масової комунікації. Її швидке поширення впливає як на індивідуальне розуміння, так і на громадську свідомість. Усвідомлення рішення суспільних проблем і відновлення колективної згуртованості також відбувається в результаті масового інформування від джерел з високим рівнем довіри. Взаємозв'язок між активністю визнаних у суспільстві моральних авторитетів і ефективною реакцією громадськості буде ключом до розуміння резильєнтності соціуму.

**Постановка проблеми.** Події, які не є зрозумілими людині, руйнують її світогляд, завдають культурної травми (Sztompka, 2000). Це події, які: (а) стосуються людини безпосередньо; (б) новини про події, що трапились з іншими людьми. ЗМІ розповідають про події: формують сприйняття здебільшого невідомого нам навколишнього світу. Інформація може розглядатися людиною як негативна, травмуюча.

Під сумнів ставиться не лише власне уявлення про правила функціонування окремих об'єктів,

а й про порядок у суспільстві. Подібні погляди набувають масовості. Немає уявлення про єдність — немає організованої колективної дії. Коли зникають соціальні інститути, з'являється аномія в суспільстві.

Подальша реакція людей на події та новини про них не однакою. Різноманіття реакцій у популяції є джерелом соціального капіталу й каталізатором процесів. Тобто не злomu, а адаптації структури суспільства до нових вимог і умов існування. Суспільство набуває резильєнтності та відтворюється.

Уявлення про механізм здобуття соціального капіталу надає розуміння технологій, накопичення властивості резильєнтності. Вивчення теми відбувається на перетині галузей наукових знань психології, соціології та культурології. У період кризи суспільство виживає за допомогою не лише ресурсів, а й «сміслових опор», які транслюють лідери думок.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Масштабне дослідження психологічного стану українців під час воєнних дій проводиться багатьма дослідниками. Одне з них здійснюється командою О. Луцка «Поширеність стресу, тривоги та симптомів посттравматичного стресового розладу серед українців після першого року російського вторгнення» (Lushchak et al., 2024). У дослідженні, яке зараз ще триває, опитано 3173 дорослих респондентів, розділених на три групи: особи, що не змінювали місце проживання (NDP — 61,6%), внутрішньопереміщені особи (IDP — 15,9%) та біженці за кордоном (22,5%).

Зафіксовано катастрофічно високий рівень психологічних проблем. 93% опитаних зіткнулися принаймні з одним із порушень (стресом, тривогою або ПТСР) на помірному або важкому рівні. Виявлено важливу неочікувану закономірність: за всіма параметрами саме біженці виявилися найбільш вразливими з усіх категорій.

Наприклад, помірною або важкою тривога виявлена в 44,6% осіб, які не змінювали місце проживання, у 49,1% — переміщених всередині країни та в 52% — біженців за кордоном.

Автори у висновку роблять припущення, що примусове переміщення та адаптація до нового культурного середовища стають сильними

додатковими стресорами, які посилюють травму, спричинену війною.

Резильєнтність соціуму розглядається як здатність системи поглинати зміни, відновлюватися і адаптуватися після потрясінь. Дослідники акцентують на властивостях інституційного каркаса суспільства і пропонують стратегії його реорганізації (Лібанова, 2025). Підходи до реформ зосереджені на відношенні до інституцій як «правил гри» (формальних правил та неформальних обмежень) для усіх учасників (с. 221) та забезпеченні їх інклюзивності, де є участь широких верств населення, стимулюють інновації й захищають права власності (с. 231). Джерелами реформування, на думку авторів, стають: а) соціальний капітал — уособлює довіру населення; б) масштабування позитивних практик — «осередків ефективності» з різних сфер і галузей; в) врахування місцевих соціальних норм, цінностей, традицій — культурних особливостей.

Наводячи приклади з історії країн, учені посилаються на активність окремих індивідів, обов'язково згадуючи авторів і керівників, підкреслюючи значення особистостей «архітекторів змін». В умовах катастрофічних подій люди переживають культурну травму, дефіцит сенсів буття та втрачають довіру до соціальних інститутів. Виникає затребуваність у ціннісному лідерстві, де будуть відповідь на потрясіння та ідея, навколо якої відбудеться об'єднання.

Важливо розділяти особистості, навколо котрих відбувається «кристалізація» з середовища хаотичних рухів: функціональні лідери (менеджери змін) та моральні авторитети (ментори). У комунікаційній площині: з однієї сторони — ієрархія повноважень і генерація наказів, з іншої, — трансляція цінностей.

Приклади практик впливу моральних авторитетів простежуються в діяльності В. Гавела та Н. Мандела. У концепції «Життя в правді» В. Гавел (2011) пропонує відмовитися підтверджувати хибні твердження. Ментор стає «голосом совісті» для людей, об'єднавши їх навколо ідеї громадянської гідності, а не просто зміни влади. Н. Мандела (2014) виступив з пропозицією «Ми тепер одна команда», нове суспільство потребує об'єднання різних рас, нової ідентичності. Моральний авторитет закликав до конструювання

нової соціальної реальності в умовах національного примирення.

Розглянемо етапи масової комунікації з подолання культурної травми:

1. Визначення травми та прийняття відповідальності.
2. Діалог з ціннісних орієнтацій, пропаганда нових культурних практик.
3. Культурне відновлення через зміну нормативів, правил, структури взаємної дії.

Так, за П. Штомпки (Sztompka, 2000), культурна травма — це подолання втілення «блокових» цінностей радянського періоду в Польщі переважно через інноваційні стратегії за етапами. Виступи моральних авторитетів формують публічні наративи визнання травми посткомунізму. Відтворення солідарності громадськості для неповторення минулого через їх діалог із суспільством. Відновлення довіри до ринкових відносин, церкви, могутності опори сім'ї йде через поширення інформації про приклади позитивних практик. Результатом є розвиток нового національного культурного комплексу. Його повне формування, за визнанням автора, відбудеться лише через покоління.

**Мета статті** — охарактеризувати реакцію особи на повідомлення масової комунікації про катастрофічні події на початковому етапі виникнення соціальної резильєнтності.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Резильєнтність — це здатність системи не розпадатися в складних умовах, адаптуватися до них і повертатися до вирішення завдань, відновлюватися після потрясінь, зберігати єдність і функціональність. Стосовно суспільства резильєнтність розглядається стосовно як окремих спільнот чи сфер життєдіяльності, так і соціальної системи в цілому.

У науковій літературі та визначенні центру співробітництва ВООЗ з досліджень у галузі епідеміології стихійних лих (CRED) катастрофічна подія розглядається як різновид лиха великого масштабу, яке різко погіршує життя спільнот. Зазвичай здається, що воно перевершує можливості суспільства впоратися з наслідками. Йдеться про природні лиха, техногенні аварії, соціальні та насильницькі події (війни, теракти, масове насильство, складні гуманітарні кризи).

Катастрофічна подія призводить до травмуючого наслідку.

Після того, як подія відбулася, в інформаційному просторі з'являється реакція на неї. Відображення події можливе в різному рівні розуміння її сутності та наслідків: немає розуміння проблеми, є розуміння проблеми, є вирішення проблеми, є автоматична дія (стандартне вирішення). Інформація в повідомленні має різноманіття оцінок: позитивна (схвалення, підкреслюється користь для суспільства), негативна (критика, ставлення під сумнів), збалансована (позитивна і негативна), нейтральна. Отримувач сам сприймає повідомлення, відчуває вплив інформації і формує ставлення до неї.

Отримана інформація сприймається в певних соціальних і культурних межах, як-от наявна соціальна структура та цінності, правила і норми. Якщо соціальні інститути накладають чіткі обмеження на поведінку і мають інерційну стійкість, то цінності і ціннісні орієнтації з самого початку випробуються на стійкість. Дослідження особистих і колективних реакцій на необхідність зміни ціннісних орієнтацій широко представлені в науковій літературі від сприйняття соціальних нововведень до тривалих переживань. Розглянемо реакцію на повідомлення у координатах існуючої соціальної структури та нових ціннісних орієнтирах у продовженні концепції Р. Мертона (Merton, 1938).

У таблиці 1 згруповано два основні типи реакцій особистості на катастрофічну інформацію — пасивна та проактивна. У ній «Пересічний громадянин» прагне до збереження свого внутрішнього світу і розуміє ризики травми, а «Лідер дії» обирає стратегію перетворення зовнішнього середовища і дозволяє собі еволюцію свого світогляду.

Реакції представників цих двох груп відрізняються за характеристиками.

Блок «Пересічний громадянин». Для цієї групи пріоритетом є стара ціннісно-нормативна система (свої звички, мораль, спокій), а потреба в суспільних змінах відходить на другий план. Повідомлення для такої людини має частково або повністю травмуючий характер.

Психологічна домінанта: стійкий осередок збудження, коли людина зосереджується на одній думці чи аспекті новини, ігноруючи реальний запит на зміни свого ставлення.

Міжособистісне спілкування: постійне обговорення новини лише у вузькому колі «своїх» для зняття тривоги або в публічному просторі для привертання уваги. Інші активності при цьому не відбуваються, переживання не перетворюються в дію.

Постійне вивчення ситуації: людина поглинає великі об'єми інформації, щоб відчути контроль за обставинами свого життя, але не для того, щоб прийняти рішення про дію.

Табл. 1

**Типи реакцій індивіда на катастрофічне повідомлення\***  
(складено авторами)

№	Реакції індивіда на новинне повідомлення	Традиційні інституційні засоби	Нові культурні цінності та цілі
«Пересічний громадянин»			
1	Домінанта	+	-
2	Міжособистісне спілкування	+	-
3	Вивчення постійне	+	-
4	Відхід — відмова вірити	+	-
5	Амбівалентність	+/-	-/+
«Лідер дії»			
6	Інновація	-	+
7	Об'єднання з однодумцями	-	+
8	Навчання послідовників	-	+

\* (+) означає «прийняття», (-) — це «відкидання», (±) — «відкидання у вузькому колі панівних цінностей і демонстрація старих».

Відхід — відмова вірити: спосіб психологічного захисту — «цього не може бути, це все фейк». Формування захисних бар'єрів, відмова від отримання новинної інформації, вигадування пояснень задля збереження своєї психіки відмова від визнання загрозової ситуації.

Амбівалентність сприйняття: стан внутрішнього конфлікту. Людина коливається між намаганням зберегти звичний порядок та розумінням, що треба щось робити.

Блок «Лідер дії». У цій групі підхід інший. Вони для себе бачать нові можливості і відкидають старі норми, намагаються усунути будь-які перепони у своїй діяльності.

Інновація: лідер не визнає інституційні обмеження та пропонує нові кроки та технології для вирішення проблеми.

Об'єднання з однодумцями: поширення своєї позиції заради створення структури, здатної протистояти кризі.

Навчання послідовників: передача досвіду та інструментів дії іншим, щоб громадська відповідь на загрозу стала масовою, пропагандою нового образу життя.

Такий підхід для аналізу має суттєві особливості: по-перше, переносимо аналіз катастрофічної ситуації з соціального і особисто-психологічного в інформаційний простір, по-друге, вводимо нову постать — ментора (морального авторитета), який забезпечує масовий характер комунікації і впливу.

Менторство — це не просто допомога у формуванні навичок. Це передання способу бачення світу, моделей реагування на виклики, внутрішніх ресурсів для подолання відчаю. Моральні авторитети діють як ментори не через формальні програми, а через присутність, приклад, діалог.

У науковій літературі роль моральних авторитетів групується у двох основних масивах джерел. Перший блок статей означає подолання культурної травми в минулому, що стосується наслідків колонізації, работоргівлі, геноциду населення країн Азії (Gunawan, 2024), Африки (Alvarez & Farinde-Wu, 2022). Громадські і релігійні діячі проговорюють травму, змінюють несправедливі практики, переводять індивідуальну провину в розділену турботу та намагаються запобігти громадянським зіткненням.

У дослідженні резильєнтності Б. Сирюльник (Sygulnik, 2009) запровадив поняття «соціального окситоцину». Його якісні дослідження показують, що наявність «значущого дорослого» чи морального орієнтира дозволяє спільнотам відновлюватися після війни та геноциду на 40% швидше, ніж у групах без таких орієнтирів. У теорії «Соціального капіталу» Р. Патнем (Putnam, 2000) доводить, що вертикальні зв'язки (зокрема, менторство авторитетів) формують «сполучний» соціальний капітал, що є фундаментом резильєнтності громад.

Другий блок досліджень концентрується на діяльності менторів, які зосереджуються на критиці існування в нинішніх умовах та на пропозиції населенню візії майбутнього. За спрямованістю висловлювань моральні авторитети впливають на очікування змін і бачення перспектив розвитку. Видатні діячі культури — від Т. Шевченка до В. Стуса — ставали моральними орієнтирами. Їхні ідеї і позиція ініціювали й надихали рухи протесту.

Промови моральних авторитетів впливають на подолання культурної травми тоді, коли вони визнають та проговорюють страждання, перероблюють його на загальну моральну відповідальність, ведуть до інституційних та культурних реформ.

У практичному плані відбуваються пошук, оцінка і відбір позитивних практик, їх масове поширення, визначення практик як культурного надбання. У такому випадку вони сприяють згуртуванню та довгостроковому розвитку суспільства (ефект «ентузіазму мас»).

Таким чином, колективна резильєнтність формується в результаті подолання аномії, відновлення довіри та визнання нових позитивних практик, що зрештою приводить до появи нового способу суспільної взаємодії та оновлення національної культури.

**Висновки.** Катастрофічні новини поширюються в суспільстві нерівномірно. Не всі люди однаково оцінюють катастрофічні явища та події. Реакції людей на такі новини різняться — від пасивного несприйняття до активних дій і навіть до розповсюдження кризи. Вони також можуть еволюціонувати.

Моральні авторитети діють у сфері масових комунікацій до, під час та після катастрофічних ситуацій. Ментори можуть працювати з усіма категоріями мас людей, які мають різні реакції.

Резильєнтність соціуму в умовах сучасних катастрофічних викликів стає складним процесом трансформації та адаптації соціальної системи до змін зовнішнього й внутрішнього середовища. Ключовим елементом збереження/відновлення суспільної цілісності є менторство моральних авторитетів.

**Перспективи подальших досліджень:** дослідити механізм створення резильєнтності соціуму через вплив моральних авторитетів на колективну поведінку на когнітивному, поведінковому, екзистенційному рівнях; сформулювати розуміння, як відбувається взаємозв'язок між активністю менторів і ефективною реакцією громадськості, що приводить до створення фундаменту тривалої стійкості.

### Список посилань

- Гавел, В. (2011, 22 грудня). Сила безсилих. Як перемогти пост-тоталітарну державу. *Історична правда*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2011/12/22/66096/>
- Лібанова, Е. М. (Ред.). (2025). *Інституційне забезпечення резильєнтності економіки України*. ФОП Лібуркіна Л. М.
- Мандела, Н. (2014). Довгий шлях до свободи (В. Старко, Пер.). Наш формат.
- Alvarez, A. J., & Farinde-Wu, A. (2022). Advancing a holistic trauma framework for collective healing from colonial abuses. *AERA Open*, 8(1), 1–15. <https://doi.org/10.1177/23328584221083973>
- Cyrułnik, B. (2009). *Resilience: How your inner strength can set you free from the past*. Penguin UK.
- EM-DAT. (n.d.). *Glossary*. <https://doc.emdat.be/docs/data-structure-and-content/glossary/>
- Gunawan, L. (2024). Collaborative preaching for collective trauma healing: A model from Indonesia. *Religions*, 15(9), 1070. <https://doi.org/10.3390/rel15091070>
- Lushchak, O., Velykodna, M., Bolman, S., Strilbytska, O., Berezovskyi, V., & Storey, K. B. (2024). Prevalence of stress, anxiety, and symptoms of post-traumatic stress disorder among Ukrainians after the first year of Russian invasion: A nationwide cross-sectional study. *The Lancet Regional Health — Europe*, 36, 100773. <https://doi.org/10.1016/j.lanepe.2023.100773>
- Merton, R. K. (1938). Social structure and anomie. *American Sociological Review*, 3(5), 672–682.
- North, D. C. (1990). *Institutions, institutional change and economic performance*. Cambridge University Press.
- Putnam, R. D. (2000). *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. Simon & Schuster.
- Sztompka, P. (2000). Cultural trauma: The other face of social change. *European Journal of Social Theory*, 3(4), 449–466. <https://doi.org/10.1177/136843100003004004>

### References

- Havel, V. (2011, December 22). The power of the powerless: How to defeat a post-totalitarian state. *Istorychna pravda*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2011/12/22/66096/>. [In Ukrainian].
- Libanova, E. M. (Ed.). (2025). *Institutional support for the resilience of Ukraine's economy*. FOP Liburkina L. M. [In Ukrainian].
- Mandela, N. (2014). *Long walk to freedom* (V. Starko, Trans.). Nash Format. [In Ukrainian].
- Alvarez, A. J., & Farinde-Wu, A. (2022). Advancing a holistic trauma framework for collective healing from colonial abuses. *AERA Open*, 8(1), 1–15. <https://doi.org/10.1177/23328584221083973>. [In English].
- Cyrułnik, B. (2009). *Resilience: How your inner strength can set you free from the past*. Penguin UK. [In English].
- EM-DAT. (n.d.). *Glossary*. <https://doc.emdat.be/docs/data-structure-and-content/glossary/>. [In English].
- Gunawan, L. (2024). Collaborative preaching for collective trauma healing: A model from Indonesia. *Religions*, 15(9), 1070. <https://doi.org/10.3390/rel15091070>. [In English].
- Lushchak, O., Velykodna, M., Bolman, S., Strilbytska, O., Berezovskyi, V., & Storey, K. B. (2024). Prevalence of stress, anxiety, and symptoms of post-traumatic stress disorder among Ukrainians after the first year of Russian invasion: A nationwide cross-sectional study. *The Lancet Regional Health — Europe*, 36, 100773. <https://doi.org/10.1016/j.lanepe.2023.100773>. [In English].
- Merton, R. K. (1938). Social structure and anomie. *American Sociological Review*, 3(5), 672–682. [In English].

- North, D. C. (1990). *Institutions, institutional change and economic performance*. Cambridge University Press. [In English].
- Putnam, R. D. (2000). *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. Simon & Schuster. [In English].
- Sztompka, P. (2000). Cultural trauma: The other face of social change. *European Journal of Social Theory*, 3(4), 449–466. <https://doi.org/10.1177/136843100003004004>. [In English].

Отримано: 09.03.2026  
Прийнято до друку: 30.03.2026

---

**Г. В. Афенченко**

кандидат соціологічних наук, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**Н. В. Шумлянська**

начальник відділу з організації та проведення студентських олімпіад, конкурсів різного спрямування і рівня, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова, м. Харків, Україна

**H. Afenchenko**

Candidate of Sociological Sciences, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**N. Shumlianska**

Head of the Department for Organizing and Conducting Student Olympiads and Contests of Various Fields and Levels, O. M. Beketov Kharkiv National University of Urban Economy, Kharkiv, Ukraine

---

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.07\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.07*)  
УДК 795MMORPG:004.946]:316.35(477):[130.2:81'22+316.75]](045)

## СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ СИМВОЛІЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНИ В ОНЛАЙНОВИХ СПІЛЬНОТАХ ГРАВЦІВ У MMORPG

**О. В. Козоріз**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
buckmin40@gmail.com

**O. Kozoriz**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0008-7880-761X>

### **О. В. Козоріз. Соціокультурні практики символічної репрезентації України в онлайн-спільнотах гравців у MMORPG**

У статті досліджується відображення національної символіки в логотипах українських ігрових об'єднань, присвячених будь-якій масовій багатоосібній онлайн-рольовій грі (англ. massively multiplayer online role-playing game — MMORPG). Охарактеризовано роль віртуального світу MMORPG і платформи Discord у формуванні соціокультурних практик та колективної національно-культурної ідентичності. Проведено культурологічний і семіотичний аналізи логотипів геймерських спільнот, що дозволило засвідчити системне використання національних кольорів, державних символів і культурно-історичних образів як засобів візуальної ідентифікації України та репрезентації культурних смислів. Обґрунтовано, що логотипи слугують інструментами символічної комунікації, інтегрують національні українські образи в глобальний цифровий простір та сприяють актуалізації колективної пам'яті.

**Ключові слова:** MMORPG, українські ігрові спільноти, логотипи, Discord, національно-культурна ідентичність, культурологічний аналіз, семіотичний аналіз.

### **O. Kozoriz. Sociocultural practices of symbolic representation of Ukraine in online communities of MMORPG players**

**The relevance of the study** is determined by the increasing role of virtual space in contemporary cultural processes and transformation of symbolic communication forms. In the context of the full-scale Russian-Ukrainian war, representation of national identity and symbolism in sociocultural environments becomes particularly significant for maintaining Ukrainian culture resilience. One such environment is online gaming communities dedicated to Massively Multiplayer Online Role-Playing Games (MMORPGs), where state symbols and cultural-historical images of Ukraine, used in profile pictures, obtain new cultural meanings.

**The purpose of the article** is to carry out cultural and semiotic analyses of the way state symbols and

cultural-historical images are represented in the logos of Ukrainian online communities of MMORPG players, and to identify sociocultural functions that these representations fulfill.

**The methodology** is constituted by the culturological approach developed by V. Sheiko within Kharkiv Culturological School, which made it possible to consider online gaming communities dedicated to MMORPGs as specific environments for the formation and implementation of sociocultural practices. Sociocultural and semiotic approaches, elements of semiotic analysis, as well as direct observation were also applied for theoretical interpretation of visual state symbols and cultural-historical images in the logos of gaming communities, and for identifying sociocultural functions of the symbolic representation of Ukraine in virtual space.

**The results.** Eight Ukrainian online communities of MMORPG players, primarily their profile images, were studied. Elements of Ukrainian culture, including national colors, state symbols, and culturally significant historical images, were identified in the logos of these online communities as effective means of symbolic representation of Ukrainian identity. A connection between the national symbols used in the images and patriotic ideas followed by the members of the respective communities was established.

**The scientific novelty** lies in the application of a culturological approach to examining MMORPG-based gaming communities as sociocultural environments, as well as to the analysis of state symbols and cultural-historical images in their logos as forms of symbolic representation of Ukraine.

**The practical significance.** The logic of the conducted research and the appropriateness of the methodology applied therein can be used in constructing an analysis of the features of national symbolism in the logos of other Ukrainian online communities dedicated to both MMORPGs and other products of the gaming industry.

**Conclusions.** As a result of the study of eight Ukrainian online gaming communities dedicated to MMORPGs, primarily their Discord servers, it has been found that this platform functions as a communicative

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

and visual space within which community logos become key signs for their visual and symbolic representation. The analysis of imagery on gaming servers has revealed a systematic use of national symbols, including the colors of the state flag, historical emblems, and culturally significant images, which, combined with elements from video games, reflect the ideological orientation of community members. The application of culturological and semiotic approaches has made it possible to examine the graphic images of each logo as sign structures that perform the functions of symbolic communication, visual identification, and representation of the collective memory of Ukrainian users. This renders the use of national symbols in profile images of Ukrainian gaming communities a distinctive cultural practice that facilitates the engagement of new Ukrainian players, the expression of their national and cultural identity, and the integration of Ukraine's cultural symbols and images into the global digital space.

**Keywords:** *MMORPG, Ukrainian gaming communities, logos, Discord, national and cultural identity, culturological analysis, semiotic analysis.*

**Актуальність теми дослідження** зумовлена зростанням ролі віртуального простору в сучасних культурних процесах і трансформацією форм символічної комунікації. У цьому плані масові багатоосібні (або багатокористувацькі) онлайніві рольові ігри (MMORPG) починають функціонувати як специфічні соціокультурні середовища, у межах яких закладаються основи модерних практик символічного самовираження. Не менший вплив має сучасна соціополітична ситуація України, у зв'язку з якою репрезентація державної самобутності та символіки в мережевому просторі потребує особливої уваги для підтримки стабільності національної культури. Як результат, онлайніві спільноти гравців теж стають окремими середовищами, у зображеннях профілів яких елементи відеогри поєднуються з державними символами й культурно-історичними образами, завдяки чому набувають нових культурних смислів. Аналіз таких практик дозволяє виявити особливості трансформації символічних систем у цифровому світі та поглибити розуміння механізмів культуротворчих процесів у його межах.

**Постановка проблеми.** Повномасштабна російсько-українська війна підняла на новий рівень питання збереження національної ідентичності, культурної пам'яті та символічного

простору України. Сучасні соціокультурні процеси демонструють, що український спротив агресії ворога відбувається як у фізичному, так і в цифровому інформаційному просторах. У контексті обраної тематики доцільно розглянути форми репрезентації державних символів і культурно-історичних образів в онлайнівих середовищах, у яких, крім соціальної взаємодії, дедалі активніше практикуються нові способи культуротворення. До таких середовищ належать платформи геймерської комунікації, зокрема Discord, де створюються сталі спільноти користувачів відеоігор, насамперед у жанрі MMORPG. Значний інтерес для культурологічного й семіотичного аналізів становлять візуальні практики як специфічні механізми символічної репрезентації національно-культурної ідентичності в цифрових середовищах, що реалізуються через логотипи ігрових серверів і сайтів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У вітчизняних гуманітарних розвідках віртуальні середовища, зокрема й мережеві об'єднання гравців, активно розглядаються як простори формування нових соціокультурних практик. Стаття В. Щербини присвячена дослідженню ціннісних орієнтацій субкультури геймерських онлайнівих спільнот та її безпосередньому зв'язку з процесами сучасного культуротворення (Щербина, 2015). Окреслення авторкою їх ролі у формуванні національної ідентичності та соціалізації нових поколінь гравців є важливим внеском у цьому науковому полі, адже сприяє розгляду кожного українського ігрового об'єднання як культурно зорієнтованого й соціально значущого середовища. Схожа аксіологічна спрямованість простежується в праці О. Горпинич і А. Жадана, де субкультуру учасників цих об'єднань було проаналізовано як соціальний феномен інформаційного суспільства, а саме геймерство розглянуто як форму соціалізації молоді (Горпинич & Жадан, 2022). Особливо цінним у цій праці є акцент авторів на значимості символіки субкультури геймерів, що постійно видозмінюється у зв'язку зі специфікою норм і цінностей гравців, які багато в чому спираються на символічні елементи з інших субкультур. У межах західного наукового дискурсу в статті

О. Губернатор було розкрито тенденції й підходи дослідження субкультур відеоігор на рубежі ХХ і ХХІ ст., де однакову увагу приділялося як позитивним, так і негативним їх аспектам (Губернатор, 2024). Утім, у роботі не вистачає особистої позиції авторки щодо того, яким чином можна посприяти поліпшенню саме позитивних моментів, які несуть субкультури відеоігор, а також які профілактичні заходи можна застосувати проти негативних у межах цих субкультур.

Щодо української національної символіки, чимало сучасних дослідників аналізують її витоки (Мицик, 1994), розглядають як репрезентант національної ідентичності (Шумка, 2016) та зосереджуються на сучасній візуальній культурі як засобі репрезентації цієї ідентичності (Павліченко, 2023). Означена авторами тематика стала основоположною для нашого дослідження, адже переконує, що навіть після інтеграції в цифровий простір державні символи та культурно-історичні образи не втрачають свого початкового значення, а навпаки — набувають додаткових інтерпретацій. Близьким за ідейним спрямуванням до цього дослідження є також напрацювання М. Роман, у якому з погляду дизайнера підкреслюється, яке значення для підняття морального духу українців під час нинішньої війни має атрибутика з українською і патріотичною символікою (Роман, 2022). Попри невеликий обсяг тез, у них чітко зазначаються найпоширеніші елементи державної символіки, використання на предметах вжитку яких сприяє ефективному висвітленню прагнення українців зберегти цілісність своєї культури у воєнних реаліях.

Деякі українські вчені звертаються до впливу російсько-української війни на поведінку гравців та їхню культуру. Насамперед, Р. Тріщук й А. Кудлінський розглядають інтерактивність відеоігор як новітній канал комунікації, який на сьогодні однаково використовується як для розваги, так і для поширення пропаганди (Тріщук & Кудлінський, 2026). Автори влучно наголошують, що навіть у віртуальних світах комп'ютерних ігор українці можуть популяризувати національні наративи, таким чином інформуючи іноземних гравців про воєнні події в Україні та отримуючи від них відповідну підтримку. Це

вже пояснює, чому з початком повномасштабного вторгнення в українських ігрових спільнотах зросли практики використання державних символів і культурно-історичних образів у їхніх логотипах, що теж можна розглядати як інструмент інформаційного впливу та особливість культури геймерів. У цьому контексті дослідники не оминули й репрезентацію війни в сучасних відеоіграх, зокрема К. Петрова і Д. Осадець на прикладі таких вітчизняних зразків, як “Glory To The Heroes” і меншою мірою “S.T.A.L.K.E.R. 2: Серце Чорнобиля” (Петрова & Осадець, 2025). Хоч вони й не належать до ігрового жанру MMORPG, проте їх наявність вже означає наступний крок українців у використанні комп'ютерних ігор для поширення культурних наративів, цінностей і політичних меседжів, які автори точно виокремили у висновках.

Утім, зважаючи на усі ці попередні розробки, феномен використання державної символіки і культурно-історичних образів України в геймерських середовищах, присвячених насамперед відеоіграм у жанрі MMORPG, залишається недостатньо систематизованим у культурологічному дискурсі. Першу спробу провести таке дослідження, із застосуванням методів культурологічного підходу та семіотичного аналізу, було зроблено для подання матеріалів до VII Міжнародної наукової конференції НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Козоріз, 2025). Однак викладені напрацювання обмежувалися вимогами до оформлення тез, тому ґрунтовніший аналіз з охопленням більшої кількості українських ігрових об'єднань був здійснений у цій статті.

**Наукова новизна дослідження** полягає в застосуванні культурологічного підходу для розгляду мережевих об'єднань, присвячених масовим багатоосібним онлайн-рольовим іграм, як соціокультурних середовищ, у межах яких відбуваються процеси символічного конструювання та репрезентації української ідентичності. Крім того, уперше проаналізовано логотипи національних геймерських спільнот, зокрема використані в них державні символи та культурно-історичні образи як форми символічної репрезентації України в цифровому просторі.

**Мета статті** — здійснити культурологічний і семіотичний аналізи репрезентації державних символів і культурно-історичних образів у логотипах українських онлайн-спільнот, присвячених відеоіграм у жанрі MMORPG, а також визначити соціокультурні функції цих зображень у віртуальному просторі. Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких завдань:

1. З'ясувати роль платформи Discord у процесах візуальної та символічної ідентифікації мережових спільнот гравців у MMORPG.
2. Проаналізувати особливості використання національної символіки в логотипах восьми українських ігрових об'єднань.
3. Інтерпретувати виявлені візуальні образи з позицій культурологічного й семіотичного підходів та окреслити ступінь їхньої узгодженості з ідеями геймерських спільнот.
4. Визначити соціокультурні функції логотипів як інструментів репрезентації національно-культурної ідентичності.

**Методологію дослідження** становлять положення культурологічного підходу, розробленого й обґрунтованого В. Шейком у межах наукової культурологічної школи Харківської державної академії культури (Шейко, 2022). Використання його концептуальних засад культурологічного аналізу дозволило розглянути загалом мережові геймерські спільноти, присвячені масовим багатоосібним онлайн-рольовим іграм, як специфічні середовища, у межах яких формуються й здійснюються соціокультурні практики. Теоретичне осмислення візуальних державних символів і культурно-історичних образів як носіїв культурних смислів та їх якісну інтерпретацію забезпечили соціокультурний і семіотичний підходи, а також власне спостереження. З цього погляду також були застосовані елементи семіотичного аналізу, представленого в працях О. Яковлева (Яковлев, 2015) і фахівців Інституту філософії імені Г. С. Сковороди, зокрема Н. Вяткіної (Вяткіна, 2021). Звернення до них уможливило дослідження логотипів ігрових об'єднань як форм віртуальної самопрезентації та складників символічної комунікації. Комплексне поєднання культурологічного й семіотичного підходів сприяло виявленню в зображеннях

онлайн-спільнот соціокультурних функцій символічної репрезентації України у віртуальному просторі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Тривалість повномасштабного російського вторгнення та його руйнівні наслідки спонукали громадян України замислитися над збереженням не тільки державної незалежності, а й культурної спадщини та національної ідентичності. За перші дні від свого початку нинішня війна встигла охопити як фізичний вимір, так і цифровий простір, який давно зарекомендував себе як один із ключових майданчиків формування сучасних культурних практик. В інформаційному просторі одна частина українців демонструє тенденцію до активного утвердження власної національно-культурної належності, тоді як інша переживає трансформації ідентичності в умовах міграції та інтеграції до культур інших країн. За таких умов, з культурологічної позиції, особливого значення набувають креативні форми популяризації української культури, насамперед соціокультурні практики репрезентації та відтворення культурних смислів у віртуальних середовищах.

Окрім активно використовуваних на теренах України соціальних мереж, таких як Facebook, Instagram і TikTok, просування державних наративів відбувається на кількох інших платформах комунікації, що надають можливість для результативного створення субкультурних спільнот за інтересами. В їх межах представлення української культури на глобальному рівні не є професійною сферою, а слугує додатковою активністю, яка поєднується з основним напрямом діяльності цих об'єднань. Утім, така форма популяризації теж є значущою, оскільки більшість українських ігрових спільнот створюється згідно з патріотичними переконаннями, які втілюються в їхніх назвах і логотипах (інколи їх називають аватарами), що зображують державні символи й культурно-історичні образи.

Основи довгочасних субкультурних груп гравців закладаються саме в постійних віртуальних світах MMORPG (англ. massively multiplayer online role-playing game), або масових багатоосібних онлайн-рольових іграх, успішний прогрес у яких потребує регулярної кооперації.

Так, у їхніх межах мільйони географічно розподілених користувачів щодня грають у режимі реального часу, формуючи сталі взаємини, соціальні ідентичності та групові належності (Yee, 2006). Зрештою, на ґрунті загальних інтересів і мети, геймери згуртовуються в спеціальні ігрові об'єднання, зокрема в гільдії, клани та братерства, що діють як мікросоціуми зі своєю структурою, нормами, символічними кодами. На відміну від багатьох інших онлайнних взаємодій, зв'язки між учасниками таких спільнот мають довготривалий характер, що зумовлений їхніми специфічними культурними практиками та моделями поведінки, прагненням до спільного досягнення ігрових цілей і формуванням колективного соціокультурного досвіду (Губернатор, 2024). З роками така єдність виходить на новий рівень, коли одна українська гільдія починає діяти в межах щонайменше двох відеоігор у жанрі MMORPG (наприклад, «КіберСіч»). Так само досвідчені ентузіасти створюють асоціації одразу кількох вітчизняних гільдій по конкретній грі (як приклад, “Ukrainian Warcraft Guilds Association”).

Платформа Discord відіграє одну із чільних ролей у підтримці такої комунікації, адже саме її користувачі надають перевагу під час організації сталих геймерських об'єднань. Окрім інтеграції голосового, текстового та візуального форматів взаємодії, цей месенджер характеризується можливістю ідентифікації свого сервера через встановлення в ньому конкретного логотипа, інколи анімованого, що виконує роль символічного маркера групової належності. Звісно ж, така функція є однією з базових під час створення груп у будь-яких інших соціальних мережах, а тому не слід її сприймати як унікальну виключно для Discord. Проте факт переважної кількості ігрових спільнот саме на цій платформі підвищує значущість їхніх логотипів, різноманітність яких не лише робить кожну впізнаваною, а й вказує на ідейну спрямованість її членів та сприяє популяризації різної національної символіки.

Якщо розглядати зображення профілів українських серверів загалом, можна помітити, що чимало з них висвітлюють прихильність до своєї країни насамперед через системне вико-

ристання синьо-жовтої колірної гами. Водночас творці таких логотипів не хештують додаванням державних й історичних емблем, художніх образів і символів, часто майже тих самих, що стали невіддільними складниками культури України. Так, візуальна айдентика спільнот містить символ тризуба (як у канонічному, так і в стилізованому графічному варіанті), образи з козацької тематики та, зрештою, кольори державного прапора. Важливо також зауважити, що в зображеннях більшості об'єднань поряд з українською символікою наявні елементи з відповідних відеоігор, які не завжди очевидні для розпізнавання. Хоч такий синтез є доречним з ідейної основи створення цих спільнот, не варто розглядати абсолютно всі складники логотипа як запозичені саме з української культури.

Цілком допустиме припущення, що саме популярність конкретної державної символіки зумовила її застосування адміністрацією в зображеннях своїх серверів, щоб одразу підкреслити свою належність до України, не вдаючись до глибокого осмислення її значущості. Однак навіть такі практики цифрової культурної репрезентації є дієвими, оскільки використані в одному зображенні українські елементи в сукупності формують своєрідний культурний код, який для інших користувачів демонструє нерозривний зв'язок гравців зі своєю батьківщиною та її культурою. Щоб перевірити достовірність цієї думки, розглянемо через культурологічну призму кілька конкретних прикладів логотипів українських об'єднань, заснованих на ґрунті певних MMORPG.

Спершу звернемося до спільнот найпопулярнішої у світі масової багатоосібної онлайнної рольової гри — “World of Warcraft”, яка має широку аудиторію і в Україні (Овсійчук, 2024), а звідси й численні україномовні гільдії на платформі Discord. Почнемо з гільдії «СВІТАНОК», члени якої грають за Альянс, а тому її логотип має синій п'ятикутний прапор, дизайн якого характерний саме для цієї ігрової фракції, як і коло із символічними рунами, на якому його закріплено (Рис. 1). Український внесок висвітлюється в державних кольорах і зображенні на цьому знамені — жовтого сонця, що сходить, у трьох променях якого прочитується алюзія на тризуб.

Якщо його розглядати окремо від решти елементів, в українській культурній традиції світанок символізує відродження й початок нового етапу в житті. В умовах воєнного часу цей образ набуває додаткового значення як метафора оновлення держави, віри в перемогу та світле майбутнє країни. Відповідно, логотип не тільки ідентифікує спільноту «СВІТАНОК» з урахуванням її назви, але й відображає ідею національного оптимізму та історичної перспективи. Подібні принципи простежуються також у мовній політиці серверу, де прямо зазначено, що в ігровому чаті вітаються обговорення різних аспектів української культури (традицій, музики, літератури) з метою створення унікальної атмосфери та єднання його учасників.

Не менш оригінальним прикладом є логотип невеликої гільдії “Borsch Battalion” («Батальйон Борщу»), який теж поєднує українську палітру кольорів з елементами “World of Warcraft”, зокрема образом ельфійки, знаком фракції Орди на її вбранні й орнаментом на тлі (Рис. 2). Попри те, що на одязі постаті дрібно зображено Малий Державний Герб України, він губиться проти об’єкту в її руках — керамічною мискою з борщем, на честь якого було засновано цю спільноту. Як відомо, борщ є національною стравою українців, культура приготування якого 1 липня 2022 року увійшла до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО (Горлач, 2022). Крім того, він є одним із розповсюджених символів України, що популяризує вітчизняну культуру в усьому світі. Так, прихильність учасників до борщу також виявляється в найменуваннях їх ролей у гільдії та її сервері Discord: «Верховний Варщик», «Каструльний Пророк», «Темний Ложкар», «Молодий Бульйон». Резюмуючи сказане з культурологічної позиції, синтез фентезійного персонажу гри з національною стравою демонструє механізм культурної гібридизації. Завдяки такій практиці соціокультурного значення український гастрономічний символ інтегрується у віртуальний ігровий всесвіт і використовується в нових формах іншими гільдіями, зокрема “Hold my borsch”.

Тепер проаналізуємо особливості логотипів об’єднань, присвячених відеогрі “Star Citizen”, що хоч і не є повноцінною MMORPG, але має

декілька її характеристик. Тут одразу вирізняється зображення з власного сайту однієї з найбільших українських ігрових спільнот “SQUAD UKRAINE” (дослівно «Загін Україна»), кількість учасників якої на сервері Discord становить понад 11 тис. Слід зауважити, що об’єднання має представництво в іграх інших жанрів, переважно військових симуляторів, а тому логотип його сайту загалом є нейтральним, щоб уникнути прив’язки до конкретної відеогри. Проте це не зменшує культурної значущості цього зображення, адже в ньому використані одні з найвідоміших українських символів — синьо-жовті кольори державного прапора й обриси запорозького козака (Рис. 3). Їх наявність засвідчує патріотичні почуття членів об’єднання та визнання ними цінності боротьби своїх предків за свободу й незалежність. Доцільність обраного логотипа також аргументується загальними положеннями спільноти, де не стільки процес гри є основною метою, скільки згуртування українських гравців, підтримка національного контенту та популяризація усього вітчизняного як в іграх, так і за їх межами.

Козацькі символи зустрічаються і в зображенні української спільноти “Ukrainian Space Fleet” («Український Космічний Флот»). Вона теж базується на кількох кооперативних відеоіграх, але за основну ставить саме “Star Citizen”, що підтверджує офіційний логотип цієї гри, розміщений в центрі аватару сервера (Рис. 4). Щодо української символіки, найпомітнішим є козацький хрест у синьо-жовтих кольорах, під яким проглядаються перехрещені шаблі. Цей хрест нині є вельми впізнаваним як емблема секторів безпеки й оборони України, зокрема Збройних Сил, Національної гвардії і Державної служби з надзвичайних ситуацій, не кажучи вже про його поширеність на зображеннях гербів багатьох українських міст. Тому використання козацького хреста для ідентифікації цього сервера вдало передає асоціацію його членів з Україною та їхню згуртованість на ґрунті спільних інтересів і патріотизму. Якщо з позицій семіотичного підходу аналізувати перехрещені шаблі, їх символізм влучно співпадає із закликком спільноти до єдності в її межах людей честі, волі та відповідальності, що теж є своєрідною формою



Рис. 1. Логотип гільдії «СВІТАНОК».  
Джерело: <https://discord.gg/svitanok>



Рис. 2. Логотип гільдії "Borsch Battalion".  
Джерело: <https://discord.gg/Ср4ТЕВР8А>



Рис. 3. Логотип сайту спільноти  
"SQUAD UKRAINE".  
Джерело: <https://squa.games/>



Рис. 4. Логотип спільноти "Ukrainian Space Fleet".  
Джерело: <https://discord.gg/Gnq5HUMh4w>

соціокультурної практики. У культурологічному аспекті символіка логотипа серверу свідчить про прагнення гравців поєднати українську історико-культурну традицію з естетикою наукової фантастики, яку репрезентує космічний світ відеогри. Загалом, традиційні українські символи козацького лицарства тут слугують засобами культурної самоідентифікації та відображення ідеології учасників спільноти, що також простежується в гільдії "Armed Forces of Ukraine", яка має емблему Міністерства оборони України в якості свого логотипа.

Далі перейдемо до аналізу логотипів об'єднань, кожне з яких присвячене конкретному зразку MMORPG. Своєю смисловою наповненістю привертає увагу українська спільнота "Shadows of Ancestors" («Тіні Предків»), заснована на вельми популярній на теренах України відеогрі "The Elder Scrolls Online". У назві об'єднання

одразу простежується алюзія на повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського та однойменний кінофільм С. Параджанова, що передає шану учасників до минулих поколінь, а також усвідомлення себе як їх прямих нащадків. Щодо зображення спільноти, воно загалом суміщає запозичений офіційний логотип доповнення відеогри у вигляді кола з трьох драконів і зображення козака та тризуба, узятого з декоративного панно колекції "stay with Ukraine" серії "We love Ukraine" (Рис. 5). Попри те, що єдиним більш-менш оригінальним внеском у цьому логотипі є назва об'єднання в синьо-жовтих кольорах, усі його елементи разом формують новий культурний смисл. Так, семіотичний аналіз дозволяє встановити, що через поєднання стилізованого уробороса, образу запорозького козака, Мало-го Державного Герба України й найменування об'єднання висвітлюються ідеї безперервності

традиції, спадкоємності поколінь і збереження культурної пам'яті. Продовжуючи розглядати цю композицію з культурологічного погляду, її можна трактувати як синтез архетипу воїна честі й мотиву міфологічного часу, у результаті якого цінності минулого постійно відтворюються в нових українізованих формах.

Стає очевидним, що образ козака є доволі поширеним у зображеннях українських геймерських об'єднань, у зв'язку із чим у деяких він набуває нових реінтерпретацій. У цьому аспекті логотип раніше згаданої української спільноти геймерів «КіберСіч» можна вважати яскравим прикладом, зважаючи на її активну діяльність ще з липня 2017 р. і кількість учасників у понад 4 тис. осіб. Оскільки, крім двох MMORPG (“Ashes of Creation” і “New World”), інтереси об'єднання загалом охоплюють відеоігри різних жанрів, кіно, комікси, мистецтво та гікпоп культуру, її зображення теж є узагальненим, але пристосованим під ідейні спрямування спільноти (Рис. 6). Так, обличчя та одяг волелюбного воїна мають кібернетичні елементи, що передають своєрідний синтез історичної символіки та естетики кіберпанку, який прочитується і в назві об'єднання. З позицій семіотичного й культурологічного підходів, у такий спосіб гравці відображають переосмислення минулого через призму технологічного й ігрового середовища, а також адаптацію національних культурних образів до нових форм комунікації та самопрезентації в мережевих спільнотах. Однак, традиційний архетип українського козака з люлькою тут залишається переважаючим як символ воїнської доблесті, братерства й самоврядності — чеснот, які сформувалися в історичному досвіді Запорозької Січі. Слід зазначити, що козака-кіборга можна зустріти на зображеннях ще кількох спільнот, зокрема “UA Fleets Eve Online”, що робить цей образ одним з інструментів соціокультурної практики для ідентифікації української геймерської культури.

Не менш впізнаваними для української належності є патріотичні гасла, насамперед «Слава Україні!», яке в якості своєї назви на англійській мові використовує спільнота “Glory to Ukraine!” (скорочений варіант — “G2U”), заснована на грі “Albion Online”. Це гасло вдало корелюється з

логотипом об'єднання, на якому представлений яскраво-золотистий лев у бойовій позиції на синьому тлі (Рис. 7). Зображення було створено на основі відомого герба Західноукраїнської Народної Республіки, тому його використання як логотипа спільноти демонструє соціокультурну практику переосмислення історичних символів у сучасному контексті. Як результат, спрощений варіант герба за рахунок його візуального зближення з кольорами державного прапора утворює нову семіотичну конфігурацію, у якій історичний знак інтегрується в актуальну символічну систему. Якщо окремо брати образ здибленого золотого лева, його нерідко інтерпретують як символ сили, гідності та активної життєвої позиції, що співпадає з головним і безкомпромісним правилом об'єднання спілкуватися виключно українською мовою. Не зайвим буде додати, що на відміну від більшості спільнот, ця використовує свій логотип одразу на кількох платформах зі своїм контентом, що свідчить про прагнення поширити принаймні один із символів української культури в різних інтернет-ресурсах.

Останньою спільнотою, зображення якої доцільно розглянути, є “UA Division” (дослівно «Дивізіон UA»), що присвячена відеоігрі “Tom Clancy’s The Division 2”, яка має лише ознаки MMORPG, через що безліч гравців її помилково пов'язують із цим жанром. Незважаючи на це, культурологічний і семіотичний аналізи логотипа згаданого об'єднання є важливими для їх логічного завершення, оскільки подібно до кількох вищезгаданих груп гравців, сукупність елементів на одному зображенні утворюють смисл, актуального для теперішньої реальності (Рис. 8). Так, серед вже відомих традиційних символів (синьо-жовтого прапора й тризуба) тут зображено фенікса з піднятими крилами, запозиченого з логотипа розширення відеоігри. Його згорання в полум'ї з правого темного боку й відродження з лівого українського можна інтерпретувати як символізм розквіту України та стійкості її народу. Соціокультурні практики щодо збереження національної ідентичності також простежується в правилах гільдії, де наголошується на спілкуванні тільки українською мовою, а контент ворога в будь-яких його проявах суворо забороняється. Загалом поєднання державної символіки



Рис. 5. Логотип української спільноти «Shadows of Ancestors».

Джерело: <https://discord.gg/XWffkVhYTt>



Рис. 6. Логотип спільноти «КІБЕРСІЧ / Українські геймери».

Джерело: <https://discord.gg/kibersich-ukrayinski-geimeri-340245065882664980>



Рис. 7. Логотип української спільноти «G2U».

Джерело: <https://discord.gg/fSRs9vfzE5>



Рис. 8. Логотип спільноти «UA Division».

Джерело: <https://discord.gg/4yEYb5guku>

з ігровими елементами демонструє ще один механізм культурної гібридизації, у результаті якого державний прапор, малий державний герб і міфічний вогняний птах формують комплексну символічну композицію.

Отже, культурологічний і семіотичний аналізи української символіки в логотипах вітчизняних ігрових спільнот, створених на ґрунті різних відеоігор у жанрі MMORPG, дозволили засвідчити наявність кількох соціокультурних практик репрезентації України в цифровому просторі. По-перше, визначальну роль відіграють стилізовані елементи державної символіки: синьо-жовта колірна гама, тризуб і навіть образ борщу, що постають як маркери колективної ідентичності українських гравців у глобальному

ігровому просторі. По-друге, значного поширення набули символи й образи, пов'язані з історичною традицією українського козацтва. Це, насамперед, бюст запорозького козака, а інколи й елементи воїнської символіки (козацький хрест і шаблі), що апелюють до історичного досвіду Запорозької Січі та виражають свободу, братерство, спільну боротьбу — ідеї, які прописуються в правилах відповідних спільнот. По-третє, простежується тенденція до творчого поєднання цих традиційних образів з естетикою сучасної популярної культури й візуальними елементами з конкретних відеоігор, зокрема з мотивами фентезі, наукової фантастики, кіберпанку. Отже, використання гравцями державної символіки в логотипах своїх ігрових об'єднань

демонструє процес адаптації культурно-історичної спадщини України до умов цифрової культури, де в межах онлайн-соціокультурних середовищ застосовані символи й образи набувають нових форм інтерпретації.

**Висновки.** У результаті дослідження національної символіки в логотипах українських ігрових об'єднань гравців у MMORPG було виявлено наступне:

1. З'ясовано, що платформа Discord виконує функцію комунікативного та візуального простору для геймерських спільнот, присвячених певним масовим багатоосібним онлайн-рольовим іграм. У межах цього простору логотипи українських серверів стають ключовими знаками для їхньої візуальної та символічної репрезентації, слугуючи складником культурної самоорганізації.

2. Аналіз національної символіки в логотипах восьми вітчизняних спільнот засвідчив її системне використання, насамперед кольорів державного прапора, історичних емблем, культурно значущих образів. Водночас їхнє поєднання з елементами, запозиченими зі світів MMORPG, не тільки визначає діяльність учасників конкретної національності в певній відеогрі, а й утворює нові культурні смисли.

3. Культурологічна та семіотична інтерпретації уможливили розглянути графічні образи кожного зображення спільноти як знакові кон-

струкції, елементи яких у сукупності певною мірою узгоджуються з ідейною спрямованістю та патріотичними переконаннями того чи іншого об'єднання.

4. Логотипи ігрових спільнот, у яких активно використовується національна символіка, свідчать про своєрідну соціокультурну практику, функції якої полягають у символічній комунікації, візуальній ідентифікації та репрезентації колективної пам'яті українських користувачів. Відповідно, такі об'єднання сприяють залученню нових вітчизняних гравців, вираженню їхньої національно-культурної ідентичності й інтеграції символів та образів культури України в глобальний цифровий простір.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у вивченні змістовного наповнення каналів нерозглянутих вітчизняних спільнот гравців у MMORPG з метою виокремлення в них патріотичних переконань та визначення ступеня їх додержання учасниками в чатах. Доцільним також буде культурологічний аналіз елементів української культури у фонових зображеннях кількох об'єднань на платформі Discord, які висвітлюються користувачу під час вступу до їх серверів. Встановлення рівня їхньої узгодженості як з основними логотипами, так і з ідейними спрямуваннями ігрових спільнот допоможе скласти чіткіше уявлення щодо ролі візуальної ідентифікації у геймерів української культурної належності.

### Список посилань

- Вяткіна, Н. (2021). Референційні механізми деконструкції культурних кодів, досвіду і ментальної історії з погляду логіки і семіотики. В Т. В. Гардашук (Ред.), *Семіотичний аналіз явищ культури* (сс. 172–218.). Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України [https://www.researchgate.net/publication/398053618\\_Semioticnij\\_analiz\\_avis\\_kulturi\\_2021\\_Mon](https://www.researchgate.net/publication/398053618_Semioticnij_analiz_avis_kulturi_2021_Mon)
- Горлач, П. (2022, Липень 01). Борщ внесли до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. *Суспільне Культура*. <https://suspilne.media/culture/256054-bors-vnesli-do-spisku-nematerialnoi-kulturnoi-spadsini-unesko/>
- Горпинич, О. В., & Жадан, А. Р. (2020). Субкультура геймерів як соціальний феномен сучасності. *Габітус*, (20), 26–30. <https://doi.org/10.32843/2663-5208.2020.20.3>
- Губернатор, О. (2024). Підходи та тенденції дослідження субкультур відеоігор у західному науковому дискурсі на рубежі XX – XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (48), 369–374. <https://doi.org/10.35619/ucpnmk.v48i.799>
- КІБЕРСІЧ. Українські геймери. (n.d.). *Discord*. Відновлено 20 лютого, 2026 з <https://discord.gg/kibersich-ukrayinski-geimeri-340245065882664980>
- Козоріз, О. В. (2025). Репрезентація національної символіки в аватарах українських спільнот Discord, присвячених відеоіграм у жанрі MMORPG: культурологічний аспект. У В. Д. Сидоренко та ін. (Ред.), *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: збірник тез міжнародної наукової конференції НАМ України, ІПСМ НАМУ, ІК НАМУ* (19–21 листопада 2025 р., Київ) (сс. 149–151). ДНУ «Україн-

- ський інститут науково-технічної експертизи та інформації». [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf\\_docs/tesy/2025-12/25\\_12\\_2025\\_Methodology\\_Tesy.pdf#page=149](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-12/25_12_2025_Methodology_Tesy.pdf#page=149)
- Мицик, В. (1994). Образ світу: [витоки української національної символіки]. *Українська культура*, (11–12), 36–38.
- Овсійчук, В. (2024, Травень 24). Структурно-семантичні особливості псевдонімікону GTA: SA MP & World of Warcraft. В *Мовний простір сучасного світу: тези доповідей VIII Всеукраїнської наукової конференції студентів, аспірантів і молодих учених* (24 травня 2024 р., Київ) (сс. 139–143). Національний університет «Києво-Могилянська академія». <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/7c1cd698-b98c-4f2a-b8e9-d1facd76f660/content>
- Павліченко, Є. (2023). Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*, (42), 57–65. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704>
- Петрова, К. А., & Осадець, Д. В. (2025). Відеоігри у реалізації стратегії soft power під час новітньої російсько-української війни. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Серія Історичні науки*, (3), 281–286. <https://doi.org/10.32782/2663-5984.2025/3.40>
- Роман, М. (2022). Створення та використання атрибутики з українською символікою для підняття морального духу під час війни. У В. О. Лагутіна та ін. (Ред.), *Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни: щорічна науково-практична конференція з міжнародною участю* (17–18 червня 2022 р., м. Харків) (сс. 162–165). Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва. Друкарня «Мадрид».
- СВИТАНОК. (n.d.). *Discord*. Відновлено 20 лютого, 2026 з <https://discord.gg/svitanok>
- Тришук, Р. Л., & Кудлінський, А. В. (2026). Інтерактивність відеоігор як інструменту інформаційного впливу в умовах російсько-української війни. *Технологія і техніка друкарства*, (1(91)), 130–139. [https://doi.org/10.20535/2077-7264.1\(91\).2026.356617](https://doi.org/10.20535/2077-7264.1(91).2026.356617)
- Шейко, В. М. (2022). Методологічні засади культурології : історіографічний аспект. *Культура України*, (75), 7–15. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.01>
- Шумка, М. Л. (2016). Українська національна символіка як репрезентант національної ідентичності. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, (9), 153–157.
- Щербина, В. (2015). Субкультура геймерських онлайн-спільнот — складова культуротворення в середовищі нових медіа. *Культурологічна думка*, (8), 164–167.
- Яковлев, О. В. (2015). Семіотика як методологія дослідження культурного простору України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2), 71–75. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2015.138386>
- Borsch Battalion. (n.d.). *Discord*. Відновлено 20 лютого, 2026 з <https://discord.gg/Cp4TEBPR8A>
- G2U. (n.d.). *Discord*. Відновлено 20 лютого, 2026 з <https://discord.gg/fSRs9vfzE5>
- Shadows of Ancestors. (n.d.). *Discord*. Відновлено 20 лютого, 2026 з <https://discord.gg/XWfkkVhYTt>
- SQUA. (n.d.). *Squad Ukraine Community*. Відновлено 20 лютого, 2026 з <https://squa.games/>
- UA Division. (n.d.). *Discord*. Відновлено 20 лютого, 2026 з <https://discord.gg/4yEYb5guku>
- Ukrainian Space Fleet. (n.d.). *Discord*. Відновлено 20 лютого, 2026 з <https://discord.gg/Gnq5HUMh4w>
- Yee, N. (2006). The Demographics, Motivations, and Derived Experiences of Users of Massively Multi-User Online Graphical Environments. *Teleoperators and Virtual Environments*, 15(3), 309–329. <https://doi.org/10.1162/pres.15.3.309>

## References

- Viatkina, N. (2021). Referential mechanisms of deconstruction of cultural codes, experience, and mental history from the perspective of logic and semiotics. In T. V. Hardashuk (Ed.), *Semiotic analysis of cultural phenomena* (pp. 172–218). H. S. Skovoroda Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Ukraine [https://www.researchgate.net/publication/398053618\\_Semiotichniy\\_analiz\\_avis\\_kulturi\\_2021\\_Mon](https://www.researchgate.net/publication/398053618_Semiotichniy_analiz_avis_kulturi_2021_Mon) [In Ukrainian].
- Horlach, P. (2022, July 01). Borscht has been added to UNESCO's list of intangible cultural heritage. *Suspilne Culture*. <https://suspilne.media/culture/256054-bors-vnesli-do-spisku-nematerialnoi-kulturnoi-spadsini-unesko/> [In Ukrainian].
- Horpynych, O. V., & Zhadan, A. R. (2020). Gamer subculture as a contemporary social phenomenon. *Habitus*, (20), 26–30. <https://doi.org/10.32843/2663-5208.2020.20.3> [In Ukrainian].
- Hubernator, O. (2024). Approaches and trends in the study of video game subcultures in Western academic discourse at the turn of the XX and XXI centuries. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, (48), 369–374. <https://doi.org/10.35619/ucpkm.v48i.799> [In Ukrainian].

- KIBERSICH. Ukrainian Gamers. (n.d.). *Discord*. Retrieved February 20, 2026, from <https://discord.gg/kibersich-ukrayinski-geimeri-340245065882664980> [In Ukrainian].
- Kozoriz, O. V. (2025). Representation of national symbols in the avatars of Ukrainian Discord communities dedicated to MMORPG video games: a cultural studies perspective. In V. D. Sydorenko et al. (Eds.), *Problems of Methodology in Contemporary Art History and Cultural Studies: Proceedings of the International Scientific Conference of the National Academy of Arts of Ukraine, the Institute of Art History of the National Academy of Arts of Ukraine, and the Institute of Culture of the National Academy of Arts of Ukraine* (November 19–21, 2025, Kyiv) (pp. 149–151). State Scientific Institution “Ukrainian Institute of Scientific and Technical Expertise and Information.” [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf\\_docs/tesy/2025-12/25\\_12\\_2025\\_Methodology\\_Tesy.pdf#page=149](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-12/25_12_2025_Methodology_Tesy.pdf#page=149) [In Ukrainian].
- Mytsyk, V. (1994). The Image of the World: [The Origins of Ukrainian National Symbolism]. *Ukrainska kultura*, (11–12), 36–38. [In Ukrainian].
- Ovsiichuk, V. (2024). Structural and Semantic Features of the Pseudonymicon in GTA: SA MP & World of Warcraft. In *The Linguistic Space of the Modern World: Abstracts of the 8<sup>th</sup> All-Ukrainian Scientific Conference of Students, Graduate Students, and Young Scholars* (May 24 2024, Kyiv) (pp. 139–143). National University of Kyiv-Mohyla Academy. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/7c1cd698-b98c-4f2a-b8e9-d1facd76f660/content> [In Ukrainian].
- Pavlichenko, Ye. (2023). Contemporary visual culture as a means of representing national identity. *Pytannia kulturolohii*, (42), 57–65. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704> [In Ukrainian].
- Petrova, K. A., & Osadets, D. V. (2025). Video games in the implementation of the soft power strategy during the recent Russian-Ukrainian war. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho, Seriya Istorychni nauky*, (3), 281–286. <https://doi.org/10.32782/2663-5984.2025/3.40> [In Ukrainian].
- Roman, M. (2022). Creation and use of merchandise featuring Ukrainian symbols to boost morale during the war. In V. O. Lahutina et al. (Eds.), *Traditional Culture in the Context of Globalization: Challenges of War: Annual Scientific and Practical Conference with International Participation* (June 17–18, 2022, Kharkiv) (pp. 162–165). Kharkiv Regional Organizational and Methodological Center for Culture and Arts. Madrid Printing House. [In Ukrainian].
- SVITANOK. (n.d.). *Discord*. Retrieved February 20, 2026, from <https://discord.gg/svitanok> [In Ukrainian].
- Trishchuk, R. L., & Kudlinskyi, A. V. (2026). The interactivity of video games as a tool for informational influence in the context of the Russian-Ukrainian war. *Tekhnolohiia i tekhnika druzarstva*, (1(91)), 130–139. [https://doi.org/10.20535/2077-7264.1\(91\).2026.356617](https://doi.org/10.20535/2077-7264.1(91).2026.356617) [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2022). Methodological Foundations of Cultural Studies: A Historiographical Perspective. *Culture of Ukraine*, (75), 7–15. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.01> [In Ukrainian].
- Shumka, M. L. (2016). Ukrainian National Symbols as a Representation of National Identity. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, (9), 153–157. [In Ukrainian].
- Shcherbyna, V. (2015). The subculture of online gaming communities — a component of culture formation in the new media environment. *Kulturolohichna dumka*, (8), 164–167. [In Ukrainian].
- Yakovlev, O. V. (2015). Semiotics as a methodology for studying Ukraine’s cultural space. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (2), 71–75. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2015.138386> [In Ukrainian].
- Borsch Battalion. (n.d.). *Discord*. Retrieved February 20, 2026 from <https://discord.gg/Cp4TEBPR8A> [In English].
- G2U. (n.d.). *Discord*. Retrieved February 20, 2026 from <https://discord.gg/fSRs9vfzE5> [In English].
- Shadows of Ancestors. (n.d.). *Discord*. Retrieved February 20, 2026 from <https://discord.gg/XWfIkVhYTt> [In English].
- SQUA. (n.d.). *Squad Ukraine Community*. February May 20, 2026 from <https://squa.games/> [In English].
- UA Division. (n.d.). *Discord*. February May 20, 2026 from <https://discord.gg/4yEYb5guku> [In English].
- Ukrainian Space Fleet. (n.d.). *Discord*. February May 20, 2026 from <https://discord.gg/Gnq5HUMh4w> [In English].
- Yee, N. (2006). The Demographics, Motivations, and Derived Experiences of Users of Massively Multi-User Online Graphical Environments. *Teleoperators and Virtual Environments*, 15(3), 309–329. <https://doi.org/10.1162/pres.15.3.309> [In English].

Отримано: 04.03.2026  
Прийнято до друку: 10.04.2026

**О. В. Козоріз**

аспірант, кафедра культурології та музеєзнавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**O. Kozoriz**

PhD student, Department of Cultural Studies and Museology, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

## АРХАЇЧНИЙ СИНДРОМ ТА НЕОМІФОЛОГІЯ В СУЧАСНИХ ФЕСТИВАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКОГО ПРИКОРДОННЯ В ДЕЛЬТІ ДУНАЮ

**Т. С. Шевчук**

Ізмаїльський державний гуманітарний університет, м. Ізмаїл,  
Україна  
shevchuktat2@gmail.com

**T. Shevchuk**

Izmail State University of Humanities, Izmail, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-7486-8521>

### **Т. С. Шевчук. Архаїчний синдром та неоміфологія в сучасних фестивальних практиках українського прикордоння в дельті Дунаю**

У статті розглядаються архаїчний синдром та неоміфологія в сучасних фестивальних практиках Буджацького регіону (південь Одеси, Україна) — багатоетнічного прикордонного краю, історично та культурно пов'язаного з Болгарією, Молдовою й Румунією. Дослідження зосереджується на виставах кукерів, зокрема на орлівському ритуалі «Мошул» та жіночому кукерському шоу в Баннівці, аналізуючи, як давні ритуали трансформуються в публічні фестивальні події. Ці практики зберігають міфологічні функції, такі як очищення, родючість та вигнання зла, водночас переформатуючи соціальні ролі, зокрема гендерні. Відродження архаїчних ритуалів інтерпретується як компенсаторний механізм творення ідентичності в посткомуністичному контексті, що є реакцією на крах радянських ідеологій і пошук онтологічної стабільності. Перформативна реінтерпретація виявляє напруження між ритуальною автентичністю та інсценованою традицією, відкриваючи простір для осмислення того, як у прикордонних регіонах переосмислюються культурна пам'ять та ідентичність.

**Ключові слова:** *архаїчний синдром, неоміфологія, кукери, фестивальні практики, міфологічна свідомість, посткомуністична ідентичність, Буджак, культурне відродження.*

### **T. Shevchuk. The archaic syndrome and neomythology in contemporary festival practices in the Ukrainian border region in the Danube delta**

**The relevance of the article.** This article analyzes archaic syndrome and neomythology in contemporary festival practices in the Budzhak region (southern Odesa region, Ukraine), a multi-ethnic border area with historical cultural ties to Bulgaria, Moldova, and Romania. The focus is on kukeri practices, specifically the Orlivka Moshul ritual and the women's kukeri show in Bannivka, which demonstrate the transformation of

ancient rituals into public festival performances. These practices preserve mythological functions (purification, fertility, and the expulsion of evil) while simultaneously reinterpreting social roles, particularly gender roles. They attest to the emergence of a distinct type of personality whose consciousness takes on a distinctly mythological character, becoming a unique mechanism for adapting to conditions of radical social anomie and a vacuum of values.

**The purpose of the article** is to study the archaic syndrome and the formation of neomythology in contemporary festival practices within the Budzhak macroregion (Ukraine), which borders Romania and Moldova and maintains close cultural ties with Bulgaria due to its largest Bulgarian diaspora.

**The methodology.** The study draws on myth theory, cultural anthropology, anthropology of ritual, performance studies, and approaches from postcolonial and memory studies.

**The results.** In Budzhak and neighboring regions, the revival of the kukeri shows has gained popularity as part of the revival of national traditions and folklore. The revival of archaic rituals is interpreted as a compensatory and identity-forming mechanism in the post-communist context; a response to the collapse of Soviet ideologies and a search for ontological stability; a defensive reaction to constant geopolitical upheavals; a search for stability in a changing world, and a need for effective social mechanisms of cohesion. In the search for a "protective myth", archaic consciousness has filled the vacuum left by the collapse of ideological narratives.

**The practical significance.** The findings of this study can be used to develop cultural policies for the preservation of the intangible heritage of multi-ethnic border regions, to support the development of cultural tourism in the Budzhak region, and to inform educational courses on cultural anthropology, ethnology, and regional studies. The materials in this article are of interest to festival organizers, local authorities, and civil society organizations working to preserve and promote ethnic identity in the context of cross-border cooperation.

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

**The scientific novelty.** For the first time, a comprehensive analysis of the kukeri practices of Budzhak has been conducted within the context of postcolonial and post-communist discourses. An interpretation is proposed of the “festivalization” of archaic rituals as a form of ontological resistance and cultural resilience in conditions of geopolitical instability.

**Conclusions.** Contemporary festival practices in Budzhak demonstrate that archaic symbolism and ritual forms do not disappear in the context of modernization, but rather transform, acquiring new social and psychological functions. The region’s kukeri rituals function simultaneously as a mechanism for preserving collective memory, a tool for constructing identity, and a means of symbolically countering existential uncertainty. Neo-mythological consciousness emerges not as a regression but as an adaptive strategy for communities situated at the intersection of geopolitical, cultural, and value-based divides.

**The prospects for further research** involve a comparative analysis of similar practices in neighboring regions of Romania and Moldova, as well as an examination of the dynamics of their digital representation in the context of globalization.

**Keywords:** *archaic syndrome, neomythology, kukeri, festival practices, mythological consciousness, post-communist identity, cultural revival.*

**Постановка проблеми.** Україна входить до країн Дунайського ареалу через південь Одещини (регіон Буджак / південна Бессарабія), розташований у верхній частині рукавів дельти центральноєвропейської ріки. Буджак як історичний регіон, що охоплює південну частину Одещини, частину Молдови та межує з румунською Добруджею, є унікальним за своїм етнічним складом. Тут протягом двох століть співіснують громади, які через певну ізоляцію від метрополій зуміли законсервувати архаїчні пласти культури, що в інших місцях були стерті індустріалізацією. Населення цього регіону складають українці, молдовани й нащадки східноєвропейських колоністів (болгар, гагаузів, греків та ін.), що робить менталітет локального суспільства близьким до країн східноєвропейського ареалу через збереження національних традицій та історичну пам’ять. Процеси системної трансформації, що охопили посткомуністичні країни Східної Європи після краху тоталітарних режимів, виявилися значно складнішими, ніж передбачали ранні теорії транзитології.

Замість лінійного переходу до ліберальної демократії та раціоналізованого ринкового суспільства, багато регіонів зіткнулися з явищем, яке соціологи й культурологи визначають як не-отрадиціоналізм та архаїзація (Олександр Ахієзер, Шмуель Ейзенштадт, Ентоні Гідденс, Чіміза Ламажаа та ін.). Особливо рельєфно ці тенденції простежуються в поліетнічному регіоні Буджак (південь Одеської області України) та суміжних територіях Молдови й Румунії, де спостерігається вибухова актуалізація архаїчних фестивальних практик, таких як шоу кукерів, Трифон Зарізан, Маланка, Лазарки, Івана Купала, Пеперуда, Русалії, пасторальні обряди гагаузів (Хадерлез) тощо. Актуальність дослідження пов’язана з необхідністю дослідити появу особливого типу особистості, чия свідомість набуває виразно міфологічного характеру, стаючи специфічним механізмом адаптації до умов радикальної соціальної аномії та ціннісного вакууму.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Теоретичне підґрунтя дослідження архаїчного синдрому й неоміфології в сучасних фестивальних практиках формується на перетині антропології ритуалу, теорії міфу, культурної антропології та перформативних студій. Одним із ранніх фундаментальних досліджень міфу й ритуалу стала праця Дж. Фрейзера «Золота гілка» (1922), у якій автор розглядає магичні та ритуальні практики традиційних суспільств як систему символічних дій, спрямованих на підтримання космічного порядку та забезпечення родючості. Фрейзер підкреслив тісний взаємозв’язок між міфом і ритуалом: міф пояснює та легітимізує ритуальні дії, тоді як ритуал відтворює міф у символічній формі (Frazer, 1922). У середині ХХ століття значний внесок у розуміння міфологічної свідомості зробили праці К. Г. Юнга та Дж. Кемпбелла. У книзі «Архетипи колективного несвідомого» (1968) К. Юнг обґрунтовує концепцію колективного несвідомого, що містить універсальні архетипи — первинні символічні образи, які проявляються в міфах, ритуалах і культурних практиках різних народів. На думку дослідника, ці архетипи продовжують діяти в сучасній культурі, трансформуючись у нових формах символічної репрезентації (Jung, 1980).

Розвиваючи цю ідею, Дж. Кемпбелл у праці «Герой із тисячею облич» (1949) запропонував концепцію мономіфу, або універсальної структури міфологічного нарративу, що проявляється в різних культурних традиціях. Його дослідження показує, що міфологічні сюжети мають стійку архетипну структуру, яка відтворюється в нових культурних контекстах, зокрема в сучасних масових та фестивальних практиках (Campbell, 1949).

Подальший розвиток теорії міфу пов'язаний з працями Мірчі Еліаде («Міф та реальність») (Eliade, 1963) та Віктора Тернера («Ритуальний процес: структура та антиструктура») (Turner, 1969). Дослідники довели, що ритуал виконує як сакральну, так і соціальну функцію, створюючи простір для переосмислення соціальних ролей і культурних норм. У цьому контексті ритуал можна розглядати як механізм, за допомогою якого спільноти символічно відтворюють основні міфологічні оповіді та підтверджують свою колективну ідентичність.

Подальший розвиток цієї проблематики відбувся в межах перформативних студій. Річард Шехнер у праці «Теорія перформансу» (Schechner, 2004) пропонує розглядати ритуал, театр і фестиваль як різні форми культурного перформансу. Він підкреслює, що сучасні культурні події часто поєднують елементи традиційного ритуалу, театральної вистави та соціального перформансу, створюючи нові форми колективного переживання культурної пам'яті (Schechner, 2003). Українські дослідники Василь Шинкарук, Галіна Салата та Тетяна Данилова в статті «Міф як феномен культури» (Shynkaruk et al., 2018) наголосили, що на початку XXI ст. інтерес до міфів та міфологій різко зріс, а міфотворчість як спосіб осмислення та інтерпретації світу демонструє творчу силу й евристичний потенціал.

**Мета статті** — дослідити архаїчний синдром із творенням неоміфології в сучасних фестивальних практиках у макрорегіоні Буджак (Україна), який межує з Румунією і Молдовою, та глибоко культурно пов'язаний з Болгарією через проживання в ньому найбільшої болгарської діаспори. Дослідницький фокус скерований на староболгарську фестивальну традицію кукерів

(маскарадних персонажів, покликаних відлякувати злих духів у рамках архаїчних моделей зв'язку людини з природою), її поширення в Україні, Румунії та Молдові у XXI ст. та варіації сучасного міфотворення в рамках кукерства в українському регіоні Буджак. Образ кукера є концентратом архаїчного образу в системі архаїчного міфопоетичного мислення: страхітливий вигляд цього карнавального персонажа є візуалізацією хаосу; маска сприяє зняттю індивідуальної відповідальності; створення обов'язкового шуму «магічними» дзвонами скероване на ритуальне «очищення» простору.

**Методологія** праці передбачає використання методів та підходів постколоніальної критики (Bhabha, 1994; Ingold, 1993), зокрема досліджень пам'яті (Nora, 1989; Ассманн, 2012) для розуміння механізмів формування регіональних ідентичностей, в контексті тривалості трансформаційних процесів, що продовжують впливати на політичну та культурну динаміку Східно-Центральної Європи у XXI ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Чому архаїчний синдром і неоміфологія актуалізувалися на пострадянському просторі? Посткомуністичний період супроводжувався руйнуванням великих ментальних нарративів: віри в «світле майбутнє», ідеї прогресу як гарантованого й лінійного, раціоналістичних моделей пояснення соціального світу. У ситуації геополітичних потрясінь суспільство часто втрачає точки опору і прагне заповнити його чимось сталим і зрозумілим, як-от національна традиція. Разом з інтересом до традицій міфологічний тип свідомості активується в умовах соціальної та ідентифікаційної кризи.

Архаїчний синдром розглядається як один із компонентів кризового процесу в соціальному розвитку в період геополітичних потрясінь і реформ, а також як засіб уникнення соціальної травми для суспільства. «Архаїзація як явище є одним з основних індикаторів політичних і економічних реформ, соціальних змін, релігійних трансформацій. Вона виявляється в політиці, ідеології й культурі та відбивається в масовій свідомості внаслідок цілеспрямованого впливу домінуючого суб'єкта — політичної еліти або

соціальної групи. Звернення до архаїзації позначається на особливостях менталітету й масової свідомості й ґрунтується багато в чому на системі уявлень, що відображають глибинні архетипні ознаки культурно-історичної традиції» (Савченко, 2012, с. 50). У цьому дослідженні архаїзація розуміється не як стихійна регресія, а як свідомий соціокультурний маневр, за якого суспільство, не маючи належної резистентності до зовнішніх чинників та міцної внутрішньої модернізаційної організації, звертається до досучасних, міфологічних пластів колективного досвіду. В основі цього процесу — трансформація індивідуальної та колективної свідомості, яка починає функціонувати в режимі «світогляд як символічний всесвіт».

За часів радянського панування (1945–1991) в Україні, Молдові, Румунії та Болгарії популярні народні свята календарного циклу перебували під забороною. Після набуття незалежності Україною і Молдовою та повалення комуністичних режимів у блоці «країн соціалістичного табору», до якого входили Румунія та Болгарія, виник підвищений інтерес до давніх національних традицій, який підтримувався державними політиками посткомуністичного націєтворення. Важливу роль у їх формуванні відіграють етнокультурні громадські організації. Так, голова найбільш активної в регіоні Ізмаїльської болгарської громади «Свята Софія» Микола Іванов зазначає: «Наша культурно-просвітницька діяльність скерована на укріплення моральності й творчого потенціалу бессарабських болгар через вшанування пам'яті національних героїв; відкриття нових пам'ятників, барельєфів, меморіальних дошок; святкування православних свят і пам'ятних дат в історії Болгарії, відродження унікальних національних традицій» (Іванов, 2018, с. 8). Відтак, у пріоритеті — робота з історичною пам'яттю. Серед відроджених національних традицій широкої популярності набуло свято Тріфон Зарезан, Лазарів день, Баба Марта (Мерцишор у румун), Русалії та ін. А шоу кукерів від творчих колективів Республіки Болгарія стало постійним елементом регіональних фестивалів в Південній Одещині та на півдні Республіки Молдова, де переважно проживають бессарабські болгары й гагаузи.

Слід зауважити, що до 1940 р. бессарабські болгары та гагаузи не були розділені державним кордоном, оскільки проживали в Бессарабській губернії Російської імперії у XIX ст. — на початку XX ст. та в складі Королівства Румунії (1918–1940) як єдиний регіон. «Перше, що зробили сталіністи, — підкреслив активіст Микола Тодоров, — коли вони вторглися в Бессарабію в 1940 році, — це провели кордон між Україною та Молдавською РСР посеред території, де проживала болгарська етнічна група, залишивши 100 000 болгар у молдавській частині та 200 000 — в українській частині Буджака. В українській частині майже всі болгарські села були перейменовані, отримавши ідеологічні та садівничі назви» (Тодоров, 1991, с. 2). Це уточнення важливе для розуміння того, що етнічна приналежність та менталітет жителів Буджака й півдня Молдови, де компактно проживають болгары і гагаузи, залишається спільними й підкріпленими численними родинними зв'язками. Серед національних спільнот України особливо впливовою є болгарська діаспора. Ярослав Кічук та Тетяна Шевчук уточнюють: «Наразі в Одеській, Київській, Харківській, Кропивницькій, Запорізькій, Миколаївській областях та у Криму діє близько сотні громадських та неурядових організацій болгар» (Kichuk & Shevchuk, 2020, p. 227).

Відтак вплив болгарської культури на ідентичність жителів Буджака залишається надзвичайно високим і продовжує впливати на культурні процеси регіону. Шоу кукерів є однією з найбільш візуально вражаючих та архаїчних практик регіону. Корені цього обряду сягають фракійських часів і пов'язані з культами Діоніса й Сабазія дохристиянського періоду. Костюм кукера важить від 20 до 80 кг. Він складається з вивернутих овечих або козячих шкір, що символізують дику природу та силу тваринного світу. Проте ключовим елементом є пояс із бронзовими дзвонами (чанами), звук яких має магічне значення — він розриває простір зими та «будить» землю.

Маски кукерів часто мають антропологоморфний характер, поєднуючи риси людей, птахів та хижаків. Двошаровість масок або наявність

двох облич (спереду й ззаду) відсилає до архетипу Януса та здатності бачити обидва світи — живих і мертвих. У міфологічній свідомості учасника одягання такої маски означає повну деіндивідуалізацію: він перестає бути простим селянином і стає Кукером — сакральною істотою, наділеною правом на ритуальне насильство та благословення.

Давній сценарій кукерських ігор включає елементи народного театру, де гротеск поєднується з магією. Процес ритуалу часто передбачає обхід громади, ритуальну боротьбу та спільну трапезу. Кукери відвідують кожну хату, створюючи какофонію звуків, що має очистити оселю від демонічних сил. Імітація битви між групами кукерів або напад на «Царя» завершуються його символічною смертю й подальшим «воскресінням» під загальний сміх. Цей цикл смерті та відродження є класичною міфологемою, яка в умовах посткомуністичного транзиту набуває нового значення: суспільство, що пережило «смерть» старої ідеології, намагається «воскреснути» через звернення до вічних природних циклів. Вживання алкоголю (ракії) та колективної фестивальної їжі можна інтерпретувати як акт соціального причастя.

Класичне болгарське кукерське шоу інтегрувалося в буджацьке село Орлівка, населене етнічними молдаванами, створивши різновид неоміфології — етнічний фестиваль «Мошул», що трактується місцевими жителями як оригінальний прояв молдовської ідентичності. Переважний склад населення с. Орлівка становлять молдавани. Частина жителів також має українське, болгарське, гагаузьке, ромське етнічне коріння. Мультикультурність та органічне співіснування варіантів етнічного досвіду стали основою функціонування місцевих традицій. Показовими в цьому аспекті є різдвяні традиції села. Сільська Свято-Миколаївська церква належить до юрисдикції Української православної церкви Московського патріархату та проводить різдвяну службу за «старим стилем» юліанського календаря. Утім, близькість до Румунії, де Різдво святкується за новоюліанським календарем, зумовила проведення широких різдвяних гулянь за новим стилем — 24–25 грудня. Це увиразнилося в проведенні в ці дні щорічного різдвяного

фестивалю «Мошул», який є оригінальною сумішшю язичницьких традицій молдован та болгар південної Бессарабії.

Мошул, або Мош Кречун (Mosh Crăciun), — це румунський та молдавський персонаж, еквівалент Діда Мороза чи Санта-Клауса, що в перекладі означає «Дід Різдво» або «Старий Різдво». Орловський фестиваль «Мошул» є реплікою староболгарської традиції карнавальних кукерських процесій, які влаштовували юнаки перед днем весняного рівнодення. У вбранні кукерів переважає одяг зі шкір, вивернутий хутром назовні; костюми прикрашені рогами, пір'ям, стрічками і обов'язково важкими дзвонами, які зазвичай одягають на шиї биків, що пасуться в степах. Маски мошулів також є вільною імпровізацією демонічних кукерських масок. Про те, що на території Орлівки в XIX ст. проживали болгары (які згодом мігрували до Таврійської губернії Російської імперії), свідчать архітектурні особливості напівзруйнованих від віку болгарських будинків, обов'язковим атрибутом яких були особливі декоративні елементи на дахах.

В Орлівці, як і в інших селах Буджака, мультикультурність набуває космополітичних ознак єдності в розмаїтті та створення своїх варіантів неоміфології. Наприклад, обов'язковим є перевдягання активних учасників фестивалю у воєнну форму, у якій вони служили в армії (румунській, радянській, українській). Це пов'язане з тим, що сільські хлопці носили традиційний одяг (кептар), на фоні якого армійська форма виглядала солідно і святково.

Від болгарської кукерської традиції в Орлівському фестивалі «Мошул»: карнавальна хода з двох юнацьких команд, демонічні маски, костюми з бубонцями, збирання калачів за добрі побажання, шумові ефекти дзвонами та барабанами, використання мітлочок для вигнання злих сил. Серед відмінностей: перенесення обряду з весіннього рівнодення на християнське Різдво; крики про народження Ісуса; воєнна форма в юнаків (морська та піхотинська для візуального розрізнення двох команд); різдвяні румуномовні колядки-побажання та фінальна ранкова битва двох команд на сільській площі з метою отримання головного призу — ягняти для приготування каварми: м'яса, тушкованого

у великому казані, приправленого червоним гострим перцем.

Іншим різновидом неоміфологізму на основі староболгарських кукерських практик на теренах Буджака стало жіноче шоу кукерів, яке практикується в болгарському с. Баннівка, визнане нематеріальним елементом культурної спадщини Одещини. Поява жіночого кукерського колективу в Баннівці можна пояснити комплексом соціокультурних чинників. У традиційному середовищі кукерство було ритуалом аграрної магії, пов'язаним із календарними святами та переходом до весни. У сучасному культурному середовищі Бессарабії ця практика виходить із сакрального контексту, але перетворюється на публічний фестивальний виступ. Фестивалізація культури змінює правила, оскільки важливішою стає репрезентація традиції, ніж її ритуальна автентичність. Допускається перформативна інтерпретація, яка створює простір для нових ролей, зокрема жіночих. Для поліетнічних регіонів, яким є Буджак, властиві культурна гібридизація, взаємне запозичення практик та експерименти з формами традиції. Тому обряд може змінювати функції, зокрема переосмислювати гендерні ролі. Кукерська група Баннівки виникла завдяки ініціативі конкретного носія традиції — керівниці колективу Тетяни Генчевої, яка відтворила костюми й організувала виступи. Відтак гендерні обмеження можуть зникати в умовах сучасної інсценованої традиції, коли традицію не успадковують, а свідомо реконструюють.

У багатьох селах Бессарабії чоловіки частіше виїжджають на заробітки, активність у культурному житті переходить до жіночих колективів (клуби, ансамблі, громади). Тому саме жінки стають носіями локальної культурної пам'яті, беруть на себе репрезентацію традиції. Жіночі кукери в с. Баннівка є прикладом неоміфологізації традиції, для якої характерні архетипові образи, символіка маски, магична функція вигнання зла. Сам обряд зберігає міфологічний зміст (очищення, родючість), хоча змінює соціальні ролі. Таким чином, жіноче кукерське шоу в Баннівці є прикладом посттрадиційної трансформації обрядовості, де архаїчний ритуал

переходить у фестивальний перформанс, набуває нових гендерних форм та стає елементом культурної репрезентації прикордонної спільноти. Це явище можна інтерпретувати як черговий прояв архаїчного синдрому та неоміфології в сучасній фестивальной культурі українського прикордоння.

Чому саме зараз, у XXI ст., в епоху цифровізації, шоу кукерів, зокрема гібридний орлівський обряд Мошул тощо, стали масовими явищами? Відповідь лежить у площині психологічної компенсації та пошуку онтологічної стабільності. Після колапсу радянської ідентичності люди опинилися перед необхідністю заново відповідати на питання «хто ми?». Замість абстрактних «громадян світу» чи «європейців» мешканці Буджака обрали шлях повернення до етнічних витоків. Оскільки реальне знання про ці витoki часто було втрачено, відбулося конструювання «протезної пам'яті» через запозичення архаїчних символів (кукери) для заповнення внутрішньої порожнечі. Трансформаційний період супроводжувався втратою безпеки та передбачуваності. Міфологічна свідомість пропонує механізм «втечі в ритуал». Як не парадоксально, але саме глобалізація та інтернет сприяли відродженню цих практик. Можливість показати своє унікальне шоу на YouTube чи Instagram стимулює молодь до участі в архаїчних іграх. Проте тут і криється пастка: архаїка стає медійним продуктом, втрачаючи сакральний зміст, але при цьому консервуючи міфологічний тип мислення учасників. В умовах Буджака формується особливий тип особистості, який можна назвати «модернізованим архаїком». Ця людина може користуватися смартфоном, працювати в міжнародному бізнесі або займатися політикою, але її базові життєві установки залишаються міфологічними. І хоча шоу «Мошул» позиціонується як культурний «івент» європейського зразка, аналіз його внутрішньої динаміки показує інше: команди борються за домінування, що нагадує міжплемінні зіткнення. Вага дзвонів, розмір масок, кількість учасників — це показники «сили» громади в архаїчному розумінні. Політики використовують ці майданчики для апеляції до «народного духу», що є класичним прийомом мобілізації мас через архетипи.

**Висновки.** Зміна геополітичних реалій наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. у країнах Східної Європи сприяла посиленню в них відцентрових тенденцій, зосередженню на внутрішньому житті мультиетнічних регіонів, створенню численних національних товариств, діяльність яких скерована на відродження національних традицій, музики, фольклору, звичаїв та обрядів. Процеси відродження архаїчної соціокультурної спадщини пояснюються захисною реакцією на чергові геополітичні потрясіння, пошуком стабільності у світі, що змінюється, та потребою в ефективних соціальних механізмах згуртування. Ці процеси несуть як позитивні наслідки (національне відродження), так і загрози негативного соціального розвитку, особливо у зонах активної депопуляції (повернення до ієрархічно-вертикальних та авторитарних форм соціальної організації, неотрадиціоналізму, архаїзації, неоязичництва, рефеодалізації). В Буджаку й суміжних регіонах актуалізація різних варіантів кукуерських шоу набула популярності в рамках процесів відродження національних традицій та фольклору. У пошуках «захисного міфу» архаїчна свідомість заповнила вакуум після краху ідеологій. Причинами актуалізації

архаїчних практик є компенсаційна, ідентифікаційна та легітимізаційна функції архаїчних фестивальних практик (шоу кукуерів, маскаради, ритуальні ходи) як «безпечна» форма повернення до архаїки через потребу в міфологічному типі свідомості, що активується в умовах соціальної та ідентифікаційної кризи. У ситуації соціальної нестабільності вони дають відчуття циклічності, повторюваності, «вічного порядку». Кукуери, які «виганяють зло», «очищають простір», легко вписуються в міфологічну логіку, що заспокоює колективну тривогу. Для регіону Буджак, який є поліетнічним, прикордонним й історично травмованим (перехідні імперії, СРСР, війни пам'яті), архаїчний ритуал стає швидким і наочним способом сказати «хто ми», не вдаючись до складних політичних або громадянських ідентичностей. Архаїка подається як «традиція», а традиція — як щось апіорно цінне. Це створює ілюзію безперервності історії, навіть якщо реальна культурна тяглість була перервана або сконструйована наново. Міфологічна свідомість виступає як захисний кокон для індивіда, забезпечуючи його «подвійним баченням» світу, де ритуал дає ілюзію стабільності в нестабільному світі.

### Список посилань

- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Ніка-Центр.
- Іванов, М. (2018). Культурна діяльність Ізмаїльської болгарської громади ім. Святої Софії. В Т. С. Шевчук (Відповід. ред.), *Культурний простір бессарабських болгар* (сс. 8–11). Ірбіс.
- Савченко, А. А. (2012). Архаїзація постмодернової культури й формування основ нового бачення світу. *Культура України*, (36), 50–58.
- Тодоров, Н. (1991). Болгары должны объединиться в борьбе за суверенитет Украины: Выступление Николая Тодорова, члена совета общества имени Кирилла и Мефодия на 1 Съезде болгар СССР 19 мая 1991 г. 999: *Болградский вестник*, 7(13), 2.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Princeton University Press.
- Eliade, M. (1963). *Myth and Reality*. Harper Torchbooks.
- Frazer, J. G. (1922). *The golden bough: A study in magic and religion*. Macmillan.
- Ingold, T. (1993). The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*, 25(2), 152–174. <https://doi.org/10.1080/00438243.1993.9980235>
- Jung, C. G. (1980). The Archetypes and the Collective Unconscious. In H. Read, M. Fordham, & G. Adler (Eds), *Collected Works of C. G. Jung* (Vol. 9, Part 1). Princeton University Press.
- Kichuk, Ya., & Shevchuk, T. (2020). Public Movement of the National Minorities in Budzhak Polyethnic Society as a Factor of Intercultural Interaction (Period of Independent Ukraine). *Danubius, XXXVIII, Supplement*, 221–237.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Schechner, R. (2004) *Performance theory*. Routledge.

- Shynkaruk, V., Salata, G., & Danilova, T. (2018). Myth as a phenomenon of culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (4), 17–22. <http://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152938>
- Turner, V. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing Co.

### References

- Assmann, A. (2012). *Spaces of Memory: Forms and Transformations of Cultural Memory*. Nika-Center. [In Ukrainian].
- Ivanov, M. (2018). Cultural Activities of the St. Sophia Bulgarian Community in Izmail. In T. S. Shevchuk (Ed.), *The Cultural Space of the Bessarabian Bulgarians* (pp. 8–11). Irbis. [In Ukrainian].
- Savchenko, A. A. (2012). The Archaization of Postmodern Culture and the Formation of the Foundations of a New Worldview. *Culture of Ukraine*, (36), 50–58. [In Ukrainian].
- Todorov, N. (1991). Bulgarians Must Unite in the Struggle for Ukraine's Sovereignty: Speech by Nikolay Todorov, Member of the Council of the Cyril and Methodius Society, at the 1st Congress of Bulgarians in the USSR on May 19, 1991. *999: Bolhradsky Vestnik*, 7(13), 2. [In Russian].
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge. [In English].
- Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Princeton University Press. [In English].
- Eliade, M. (1963). *Myth and Reality*. Harper Torchbooks. [In English].
- Frazer, J. G. (1922). *The golden bough: A study in magic and religion*. Macmillan. [In English].
- Ingold, T. (1993). The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*, 25(2), 152–174. <https://doi.org/10.1080/00438243.1993.9980235>. [In English].
- Jung, C. G. (1980). The Archetypes and the Collective Unconscious. In H. Read, M. Fordham, & G. Adler (Eds), *Collected Works of C. G. Jung* (Vol. 9, Part 1). Princeton University Press. [In English].
- Kichuk, Ya., & Shevchuk, T. (2020). Public Movement of the National Minorities in Budzhak Polyethnic Society as a Factor of Intercultural Interaction (Period of Independent Ukraine). *Danubius, XXXVIII, Supplement*, 221–237. [In English].
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>. [In English].
- Schechner, R. (2004) *Performance theory*. Routledge. [In English].
- Shynkaruk, V., Salata, G., & Danilova, T. (2018). Myth as a phenomenon of culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, (4), 17–22. <http://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.152938>. [In English].
- Turner, V. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing Co. [In English].

Отримано: 09.03.2026  
Прийнято до друку: 13.04.2026

---

#### **Т. С. Шевчук**

доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та світової літератури, Ізмаїльський державний гуманітарний університет, м. Ізмаїл, Україна

#### **T. Shevchuk**

Doctor of Philological Sciences, Professor at the English Philology and World Literature Department, Izmail State University of Humanities, Izmail, Ukraine

---

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.09>  
УДК 792.2.071.2.028(477)\*192/196\*(092)(045)

## КЛЕОПАТРА ТИМОШЕНКО ЯК ОДНА З ПРОВІДНИХ АКТОРОК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ 1920-Х — 1960-Х РР.

**Г. Я. Ботунова**

Харківський національний університет мистецтв імені  
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна  
gbotunova@gmail.com

**І. В. Лобанова**

Харківський національний університет мистецтв імені  
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна  
i.v.lobanova.2020@gmail.com

**H. Botunova**

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-5251-5626>

**I. Lobanova**

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-8929-5532>

**Г. Я. Ботунова, І. В. Лобанова. Клеопатра Тимошенко як одна з провідних акторок українського театру кінця 1920-х — 1960-х рр.**

На основі аналізу архівних матеріалів, публікацій у пресі, монографічних досліджень здійснено комплексний аналіз творчості однієї з провідних акторок українського театру 1920-х — 1960-х рр. Клеопатри Тимошенко в контексті складної суспільно-політичної ситуації того часу. З'ясовано, що обставини особистого життя та національно-патріотичні погляди акторки дали привід для встановлення стеження за нею вже в 1929 р. На початку 1940-х рр. К. Тимошенко та її чоловік, режисер і педагог, Іван Юхименко стали жертвами сталінських репресій, у результаті чого їх творчість не висвітлювалася. Попри наявність окремих публікацій про К. Тимошенко у XXI ст., досі бракує комплексного театрознавчого дослідження її сценічного доробку. Це дослідження заповнює одну з «білих плям» в історії національної сцени.

**Ключові слова:** історія українського театру, Клеопатра Тимошенко, акторська майстерність, Іван Юхименко, жертви сталінських репресій.

**H. Botunova, I. Lobanova. Cleopatra Tymoshenko as one of the leading actresses of the Ukrainian theatre of the late 1920s – 1960s**

**The purpose of the article.** In reliance on archival materials, professional publications, monographic studies, and other sources, this comprehensive analysis examines the life and work of Cleopatra Tymoshenko, one of the leading actresses of the Ukrainian theatre from the 1920s to the 1960s, in the context of the complex life circumstances and socio-political situation of the time.

It has been established that the circumstances of the actress's personal life and her national patriotic views led to her being placed under surveillance as early as 1929. In the early 1940s, Cleopatra Tymoshenko and her husband, Ivan Yukhymenko, the renowned Ukrainian director and theatre teacher, fell victim to Stalin's purges, resulting in a predominantly silent review of her career in theatre studies of the Soviet period. Despite the existence of isolated publications in the XXI century examining Tymoshenko's life or her work in a particular theatre company, a comprehensive theatre study of the genesis of her acting and her performance in leading roles on the stages of several Ukrainian theatres remains lacking.

**The methodology.** When writing this article, cultural-historical (biographical), interpretive, comparative and historical-chronological approaches were applied.

**The results.** The article traces the early period of her training and creative development under the influence of Vasyly Vasylyko and Liubov Hackebusch at the Odesa theatre and, most of all, Ivan Yukhymenko at various theatres in Kharkiv, Dnipro, Odesa, and Chernivtsi. The study analyses the landmark roles in Cleopatra Tymoshenko's work: Anna in Ivan Franko's "Stolen Happiness", Desdemona in William Shakespeare's "Othello", Mavka in Lesia Ukrainka's "The Forest Song", etc. It has been established that the actress worked most productively and consistently from 1946 to the late 1960s at the Zhytomyr Regional Musical and Drama Theatre after serving a five-year sentence of imprisonment in a correctional camp.

**The scientific novelty.** This study, for the first time in Ukrainian theatre studies, comprehensively analyses the work of one of the leading actresses of the national theatre of the first half of the XX century.

**The practical significance.** This article brings to light the figure of Cleopatra Tymoshenko, one of the most talented actresses of the first half of the XX century, whose name was unfairly erased from the history of Ukrainian culture for many years. This study fills one of the blank pages in the history of the national stage.

**Keywords:** *history of Ukrainian theatre, Cleopatra Tymoshenko, the actor's art, Ivan Yukhymenko, victims to Stalin's purges.*

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю повернення до наукового обігу імен акторів, чия творча діяльність залишилася поза системним осмисленням, але була невіддільною частиною театрального життя свого часу. Історична дистанція дедалі більше ускладнює реконструкцію творчих біографій забутих або майже забутих майстрів української сцени, насильно вилучених тоталітарною радянською системою з театального процесу через безпідставні звинувачення і врешті — репресії. До таких постатей належить Клеопатра Тимошенко — широко знана свого часу акторка, яка успішно працювала в театрах Харкова, Дніпра, Одеси, Чернівців, Житомира та ін., а у 1960-х здобула звання заслуженої артистки УРСР. Нині її ім'я мало кому відоме. Відтворення творчого шляху виконавиці дозволить відстежити мережу художніх взаємодій, репертуарні стратегії, режисерські підходи та особливості акторського існування в конкретному історико-культурному середовищі. Таким чином, дослідження спрямоване на відновлення театального процесу у всій його повноті — як динамічної сукупності інституційних, естетичних і людських чинників, що формують живу тканину театру.

**Постановка проблеми.** Заарештована разом зі своїм чоловіком, українським актором і режисером Іваном Юхименком у вересні 1941 р. в Харкові за надуманим звинуваченням в «антирадянській агітації», К. Тимошенко відбула п'ятирічне покарання у виправно-трудовій колонії в Казані. Відтоді згадки про неї у фундаментальній науковій літературі практично відсутні, хоча періодична преса зберегла окремі згадки про її сценічні роботи. Повернення цієї постаті до наукового обігу є для дослідників актуальним завданням.

**Аналіз останніх статей і публікацій.** У радянський період спостерігалася тенденція до

замовчування або повного вилучення з наукового обігу та публічних висловлювань імен репресованих осіб, обмеження доступу до архівних і музейних матеріалів, пов'язаних з їхнім життям і творчістю. Відомості про політично засуджених вилучалися або подавалися фрагментарно — як побіжні згадки. Не стала винятком і К. Тимошенко. Скажімо, у другому томі академічного видання «Український драматичний театр» (1959) вона згадується лише в переліку акторів, які працювали в тому чи іншому театрі (Рильський, 1959, с. 247, 384). Зауважимо, що це відбувалося вже після її офіційної реабілітації в 1956 р. та доповіді М. Хрущова на XX з'їзді КПРС, що стала відправною точкою т. зв. «хрущовської відлиги».

Мало що змінилося і після відновлення Незалежності України. Достатньо сказати, що ім'я цієї акторки відсутнє навіть у бібліографічному довіднику «Мистецтво України» (Мистецтво України, 1997). У новому трьохтомному виданні «Історія українського театру» (т. 2., 2009) К. Тимошенко згадується лише один раз у зв'язку з арештом разом із чоловіком І. Юхименком. При цьому вона характеризується як «славетна артистка» (Скрипник, 2009, с. 713). Більш докладно аналізуються роботи К. Тимошенко поруч з образами, створеними іншими акторами, у статтях театрознавиці Алли Кулішенко (Кулішенко, 1981; 1987; 1999).

Лише у 2010-х рр. з'явилася стаття, безпосередньо присвячена К. Тимошенко — «Покарана за кохання, або Життя, зрада і смерть, варті пера Шекспіра» Ігоря Шуйського (Шуйський, 2016), у якій на документальній основі розкривається трагізм життя подружжя І. Юхименка і К. Тимошенко. Однак при цьому автор практично не торкається їхньої творчості. У ще одній статті цього періоду — «Провідні актори у повоєнному Житомирі» В. Гуменюка — поряд з біографіями інших акторів частково висвітлено творчу діяльність К. Тимошенко останнього періоду, після її повернення з ув'язнення в 1946 р. (Гуменюк, 2013).

Три томи свого шеститомного видання творів присвятив житомирським театральним хронікам В. Врублевський (Врублевський, 2022а,

2022b, 2025), який ретельно зібрав важливі фактологічні свідчення і наводить чимало рецензій місцевої преси, де згадується К. Тимошенко. І зовсім недавно була видана книга кандидата історичних наук Е. Андрющенка (Андрющенко, 2026). Вона містить унікальну інформацію з розсекречених архівів Служби безпеки України, і деякі її сторінки присвячені К. Тимошенко.

**Мета статті** — на основі аналізу архівних матеріалів, публікацій у фаховій пресі, монографічних досліджень та інших джерел систематизувати, за можливості верифікувати і ввести основні дані про К. Тимошенко в науковий обіг, здійснити комплексний аналіз життєвого шляху та творчості однієї з провідних акторок українського театру 1920-х — 1960-х рр. У фокусі уваги авторів постає не лише індивідуальна біографія та сценічна практика акторки, а й ширший контекст функціонування театру як складного культурного організму.

Дослідження має історико-фактологічний характер, оскільки базується на опрацюванні та узагальненні історичних джерел.

Під час написання статті було використано культурно-історичний, інтерпретаційний, компаративний, історико-хронологічний методи.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Постає питання: ким була К. Тимошенко — акторка з рідкісним для української ментальності ім'ям, чиє життя за своїм драматизмом, за влучним зауваженням І. Шуйського, «...варте пера Шекспіра і скоріше нагадує багатосерійний детектив» (Шуйський, 2016).

За даними дослідників, народилася К. Тимошенко 1901 р., у бідній селянській родині в с. Гирла Херсонської губернії. Втім, В. Врублевський ставить під сумнів її селянське походження, припускаючи, що батьки дівчини могли мати вищий соціальний статус. Опосередкованим свідченням цього, на думку дослідника, є її незвичне для України ім'я (Врублевський, 2022а, с. 100).

У 9-річному віці Клеопатра залишилася сиротою. Певний час опікуном майбутньої акторки був рідний дядько. Згодом — очевидно, вже в підлітковому віці — вона опинилася в родині відомої артистки Ольги Горської та священника автокефальної православної церкви, пізніше

архієпископа Юрія Жевченка (на думку В. Гуменюка, саме він був родичем К. Тимошенко). Клеопатра доглядала їхню маленьку доньку Тамару, і дівчата називали себе сестрами. Опікуни подбали про освіту сироти: вона закінчила Другу київську гімназію і вступила до медичного інституту. Однак, у зв'язку з хворобою, навчання перервала. Водночас не виключено, що на це рішення вплинуло її зацікавлення театральним мистецтвом, яке із часом зростало.

У подальшому життєві обставини неодноразово зводили К. Тимошенко з родиною її опікунів, яку акторка вважала рідною. Тамара Жевченко стала артисткою театру «Березіль» і дружиною письменника Юрія Яновського; упродовж певного часу вона виступала разом із К. Тимошенко на сценах Театру Революції та Театру Ленінського комсомолу. На сцені Театру Революції Клеопатра Тимошенко бачилася і з Ольгою Горською. Промовистим є той факт, що незадовго до свого арешту колишня вихованка намагалася розшукати свого прийомного тата Юрія Жевченка в табірній системі ГУЛАГу, не знаючи про його долю: на той момент він уже загинув.

Повертаючись до подій початку 1920-х рр., зазначимо, що саме тоді мав місце епізод, який суттєво вплинув на долю майбутньої акторки. У селі Андріївка, куди дівчина поїхала разом зі своїм опікуном Юрієм Жевченком наприкінці січня 1921 р., вона познайомилася з трьома юнаками. Вони представилися студентами Мироцького технікуму. Згодом з'ясувалося, що один з них був, як пізніше зазначалося у звинуваченні, «петлюрівським отаманом» Юлієм Мордалевичем. Між молодими людьми виникло взаємне кохання. Не виключено також, що вони обвінчалися. Юрій Жевченко, розуміючи, чим це загрожує його вихованці, наполіг на їхньому розлученні. Таку романтизовану версію цієї історії подають І. Шуйський та В. Врублевський (Шуйський, 2013; Врублевський, 2022а, с. 102–103). Е. Андрющенко висловлює припущення, яке видається доволі вірогідним — дівчина була патріотично налаштована, і українська ідея була для неї дуже близькою. Відтак імовірно, що вона разом з найкращою подругою і однокласницею К. Гончаровою допомагала повстанському загону Юлія Мордалевича (Андрющенко, 2026,

с. 407). Ця історія згодом позначилася на долі не лише К. Тимошенко, а і її майбутнього чоловіка, І. Юхименка — та, власне, всієї родини.

1925 р. К. Тимошенко стає ученицею студії при полтавському Театрі української драми імені Івана Котляревського, по закінченні якої 15 вересня 1926 р. вступає до цього ж театрального закладу на посаду акторки. Зіставлення дат дозволяє припустити, що в тому театрі вона перебувала в сезон 1926–1927 рр. Там дівчина і познайомилася з І. Юхименком, який уже працював у цьому колективі, а невдовзі, того ж 1926 р., вони одружилися.

І. Юхименко на той час уже був відомим актором та режисером. За його плечима вже був досвід роботи в Молодому театрі під керівництвом Леся Курбаса, у Національному зразковому театрі, Державному драматичному театрі на чолі з О. Загаровим, художнє керівництво декількома харківськими театрами. А ще він мав широку педагогічну практику в різних студіях та в Харківському музично-драматичному інституті. Саме І. Юхименко 1925 р. набрав у муздраміні перший режисерський курс, який випустив 1927 р., тим самим започаткувавши вищу режисерську освіту в Харкові.

К. Тимошенко багато чим у професійному становленні зобов'язана своєму чоловікові, який усе життя дотримував головного принципу, що актор є центральною фігурою вистави, головним носієм режисерського задуму. Значною мірою саме І. Юхименкові як режисеру й педагогу завдячує вона успіхом своїх найкращих ролей раннього періоду.

Недостатність архівних матеріалів та обсяг наукової публікації не дають змоги проаналізувати всі образи, створені К. Тимошенко в кожному театрі. Тому зупинимось лише на основних етапах її діяльності та найбільш знакових ролях.

Після короткочасної роботи в Полтавському театрі, К. Тимошенко стає артисткою Одеської держдрами і одночасно проходить, що дуже важливо, курс навчання в студії акторської майстерності під керівництвом учнів Леся Курбаса — Василя Василька та Л. Гаккебуш. Там вона навчається одночасно з такими талановитими студійцями, у майбутньому видатними українськими артистами, як В. Добровольський,

Є. Пономаренко, Б. Михалевич та ін. К. Тимошенко бере участь у виставах поруч з Юрієм Шумським, П. Няtko, Л. Мацієвською, І. Замичковським, що також позитивно впливає на її творче становлення.

Природна обдарованість і сценічні успіхи молодій акторки зумовили запрошення К. Тимошенко разом із групою провідних артистів одеського театру до Харківського Червонозаводського українського драматичного театру, художнім керівником якого 1928 р. був призначений Василь Василько. Вона переїхала до Харкова і працювала в цьому колективі до 1930 р. Однак навряд чи в цей період їй вдалося повною мірою розкрити свій потенціал, що було пов'язано з народженням доньки Ярослави (1929). У книзі, написаній набагато пізніше, Василь Василько серед своїх найкращих учнів-акторів називає і Клеопатру Тимошенко (Василько, 1967, с. 293).

У подальшому К. Тимошенко успішно працювала в Дніпропетровському українському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (1930–1932 рр.), в Одеському театрі Революції (1933–1937 рр.), Харківському театрі ім. Ленінського комсомолу (1937–1939 рр.) та в Чернівецькому музично-драматичному театрі — до початку липня 1941 р. Часті зміни місця роботи, переходи з одного театру до іншого зумовлювалися, як правило, призначеннями її чоловіка, І. Я. Юхименка — переважно на посади головного режисера. Слідом за ним переїздила і родина. Що стосується останнього — Чернівецького театру, — то тут йшлося про переїзд цілого колективу: відповідно до Постанови Ради народних комісарів УРСР від 25 листопада 1940 р., Харківський театр ім. Ленінського комсомолу, попри бажання чи небажання творчого складу, був переведений на Буковину.

За цей період К. Тимошенко, незважаючи на часті зміни театральних колективів, виховання двох малих дітей, підготувала значну кількість ролей, створила багато виразних образів. Висока, струнка, вона грала здебільшого героїнь — мала яскраву сценічну зовнішність, хист до перетворення, вміння продемонструвати найтонші емоційні барви і глибокий психологізм, пластичність. Зокрема, персонажів зі світової класики — Луїза Міллер («Підступність і кохання»

Ф. Шіллера), Дездемона («Отелло» В. Шекспіра); з української класики — Анна («Украдене щастя» І. Франка), Оксана («Гайдамаки» Т. Шевченка), Маруся («Маруся Богуславка» М. Старицького), Мавка («Лісова пісня» Лесі Українки); із сучасної драматургії — Наталя Рогоз («Соло на флейті» І. Микитенка), Люська («Республіка на колесах» Я. Мамонтова) та ін.

Як уже підкреслювалося, залишилося не так багато оприлюднених відгуків про виконавську діяльність К. Тимошенко, тим більше аналітичних. Приміром, Й. Маяк, партнер акторки в Одеському Театрі Революції, у своїх спогадах «На українській сцені» характеризував К. Тимошенко як «прекрасну артистку» (Маяк, 1971, с. 72). Один з найбільш популярних наприкінці 1920-х — початку 1930-х рр. драматург І. Микитенко вважав виконання образів Марії Шапіги («Дівчата нашої країни») та Наталії Рогоз («Соло на флейті») «зразками акторської майстерності» (Микитенко, 1983, с. 456). Судячи з усього, найбільш яскраві роботи були створені артисткою на основі національної та світової класики.

Одним із крапчих жіночих образів, створених К. Тимошенко, став образ Анни в «Украденому щасті» І. Франка, до створення якого артистка зверталася декілька разів. Уперше — у Харківському театрі Революції в 1933 р. (постановка режисера І. Земгано). Відповідно до тогочасних тенденцій при постановці було застосовано вульгарно-соціологічний підхід. Унаслідок переробки твору письменником-вуспівцем І. Куликом було відновлено первинну назву п'єси — «Жандарм». Здійснені ним купюри змінили жанрову природу п'єси та збіднили характеристики головних персонажів, що призвело до їх спрощення й прямолінійного трактування. Насамперед це стосувалося центральних чоловічих образів — Миколи та Михайла. Останній був зроблений головним героєм вистави і поданий як уособлення зла і жорстокості.

Меншою мірою зміни торкнулися образу Анни. Артистка першого складу, добре відома виконавиця В. Варецька, яка тоді вже була заслуженою артисткою УРСР, відзначала: «Я не збираюся відкинути тих загальнолюдських пристрастей і почуттів, що ними яскраво наділив образ Іван Франко» (Кулішенко, 1987, с. 77).

Такого трактування, вочевидь, дотримувала і К. Тимошенко. В усякому разі А. Кулішенко, досліджуючи цю виставу, писала: «Образ зламаного життям молоді селянської жінки Анни, створений В. Варецькою та К. Тимошенко, був найбільш глибоким у виставі. Здається, тільки їм і вдалося точно втілити авторський задум» (Кулішенко, 1981, с. 77). Вдруге артистка втілила образ Анни на сцені Чернівецького музично-драматичного театру, яким наприкінці 1940 р. став Харківський театр ім. Ленінського комсомолу, у постановці І. Юхименка. Як свідчить автор монографії про Чернівецький театр ім. О. Кобилянської Т. Сулятицький: «І. Юхименко у трактуванні жанру і основного конфлікту виходив із позицій самого автора» (Сулятицький, 2004, с. 42), повернувши таким чином глибину і об'ємність образів та поглибивши їх психологічність. Т. Сулятицький стверджує, що ця вистава в постановці І. Юхименка зазвучала щиро і хвилююче: «Режисер-постановник зумів наситити кожен сцену вистави глибокими емоціями, виразною пластикою, вдало поєднуючи всі сценічні компоненти — художнє, звукове оформлення, хореографію» (там само, с. 43). Рецензент місцевої газети В. Царинник відзначав: «Яскравий образ Анни створила артистка К. Тимошенко, з великою пристрасністю крок за кроком розкриваючи трагедію цієї сильної жінки. За виразністю психологічного малюнку та емоціональним впливом це був найсильніший образ з усіх тих, що показав театр на чернівецькій сцені» (Царинник, 1941).

Не менш значимим у творчості К. Тимошенко був образ Дездемони у виставі «Отелло». Уперше вона зіграла цю роль в одеський період творчості. Удруге — в оновленій виставі, поставленій І. Юхименком у Харкові, у Театрі ім. Ленінського комсомолу.

Важливо наголосити, що І. Юхименко не належав до тих головних режисерів, які віддають центральні ролі насамперед своїм близьким. Заслужений артист України Й. Маяк, який багато років працював з режисером в різних театрах і високо цінував його як прекрасного актора й постановника, так характеризував його людські якості: «Він був чуйним, а головне — об'єктивним. До всіх він був однаковий, правдивий,

вимагав те, що потрібно було сцені, а не його особистим примхам. Він давав ролі тим, хто відповідав даному образу внутрішньо і зовні, навіть своїй дружині — прекрасній артистці К. В. Тимошенко, якщо йому щось не подобалося, він при всіх міг сказати: «К лихий годині, повторіть спочатку!». Він чесно дбав про весь театр, підтримуючи загальний мистецький рівень колективу» (Маяк, 1971, с. 72).

У постановці 1938 р. роль Дездемони І. Юхименко дав артистці березільської школи Н. Титаренко, яка на той час вже вийшла з «Березоля». Однак критика майже одноставно не сприйняла створений нею образ. Досвідчений, вимогливий театральний критик В. Морський підкреслює, що «...вона малює якусь “емансиповану” дитину Відродження. Така кокетлива і капризна Дездемона може дати поживу не тільки розпаленій уяві мавра» (Морський, 1938, с. 37). Заради об'єктивності наведемо відгук іншого автора: критик А. Свідлер зазначив, що образ Дездемони акторці Н. Титаренко вдалося передати тільки зовнішньо: «Її не вдалося розкрити всієї суті шекспірівської позитивної жінки» (Свідлер, 1938).

У 1940 р. І. Юхименко оновив цю постановку, дещо змінивши акторський склад. Роль Дездемони виконувала К. Тимошенко. Т. Сулятицький, посилаючись на рецензію уже згаданого харківського критика А. Свідлера, писав: «Чудово грала Дездемону К. Тимошенко. Духовна чистота дружини мавра, її ніжність і безмежна любов до Отелло, втілені артисткою з великою силою» (Сулятицький, с. 37).

І, врешті, не можемо оминати ще однієї, чи не найвизначнішої сценічної роботи К. Тимошенко — ролі Мавки в «Лісовій пісні» Лесі Українки в постановці талановитого режисера І. Маковського (Харківський театр ім. Ленінського комсомолу, 1940 р.). Харківська преса писала про цю виставу як про одну з найкращих у репертуарі театру.

А. Кулішенко, дослідниця творчої діяльності цього театру, вважає, що ця вистава стала подією в театральному житті України і відзначає: постановка була визнана кращим спектаклем сезону 1939–1940 рр. Центральною постаттю вистави, за концепцією режисера, повинен був стати

Лукаш, а Мавка — «то є мрія Лукаша, творення його фантазії» (Кулішенко, 1999, с. 92). Тим не менше саме образ Мавки у виконанні К. Тимошенко став «вершиною спектаклю». Учень Леся Курбаса, головний режисер Харківського театру юного глядача, народний артист України Володимир Скляренко та відомий режисер, театральний педагог, згодом професор ХДІМ імені І. П. Котляревського Олексій Глаголін, стверджували, що загалом спектакль вийшов художньо довершеним (Кулішенко, 1999, с. 93). «Напрочуд вродливою була Тимошенко, — згадував О. Глаголін, — вона була поетична і, як говорять в Україні — приваблива. У ній мовби зосереджувалася уся весняна природа, що пробуджувалася від довгого зимового сну. Її Мавка була втіленням всеперемагальної жіночності, і все корилося її чарівній принадності. Мавка і перша дія вистави — це був шедевр. Подібне я рідко бачив за своє життя у театрі <...>. У сцені повернення Мавки до лісової хижі я плакав. Покинута, вона замерзала в снігу. Талант акторки підіймався до глибокої трагічної правди: від своїх відійшла і до людей не пристала» (Кулішенко, с. 94).

Рецензентка газети «Соціалістична Харківщина» С. Волошина не приховувала щирого захвату: «Найніжнішою лірикою, глибиною і силою почуттів проінятий увесь образ, кожен порух Мавки — уособлення вірної всеперемагаючої любові. Із створенням цього одухотвореного образу можна щиро вітати артистку К. В. Тимошенко» (Волошина, 1940)

Саме «Лісова пісня» стала останньою виставою Театру ім. Ленінського комсомолу як харківського колективу і саме нею 14 січня 1941 р. він розпочав свою діяльність на Буковині як Чернівецький державний український драматичний театр.

Усього півроку дуже плідно працював цей театр під керівництвом І. Юхименка в Чернівцях, поновлюючи харківські вистави, готуючи нові і вибудовуючи плани на майбутнє. Війна зупинила його діяльність на гастролях у Станіславові. Більша частина колективу (колишні харків'яни) евакуювалася до Харкова. Серед них — і І. Юхименко та К. Тимошенко, які мали їхати до дітей, що під час гастрольної поїздки батьків перебували в родичів.

Як свідчать документи, що збереглися в особовій справі І. Юхименка, його разом з дружиною було зараховано до творчого складу Харківського театру імені Т. Г. Шевченка, а також професором Харківського державного театального інституту по кафедрі майстерності актора (у театрознавчій лабораторії ХНУМ імені І. П. Котляревського зберігається відповідна довідка за підписом ректора І. Чабаненка).

Однак ні в театрі ім. Т. Г. Шевченка, ні в інституті І. Я. Юхименку попрацювати не вдалося — 28 жовтня він був заарештований у власній квартирі по вулиці Дзержинського, буд. 54, кв. 26. Через три години після його арешту забрали і його дружину, К. В. Тимошенко. Офіційна версія арешту — націоналістична агітація. Насправді це був лише привід, обидва давно були під наглядом відповідних органів. Про це свідчить постанова на арешт, а також зведення секретного відділу ДПУ УСРР (1927–1929) «Українська інтелігенція і влада», опубліковані 2012 р. Ніхто з подружжя не здогадувався, що колишня найближча подруга К. Катерина, після заміжжя — Мінківська, та її чоловік Олександр, який керував церковним хором у єпархії Юрія Жевченка, вже на початку 1920-х рр. стали інформаторами НКВС під псевдонімами «Євгенія» і «Нагорний». Е. Андрющенко наводить документ, де К. Мінківська цитує своєму кураторові висловлювання К. Тимошенко: «Там у вас у Києві ще для пристойності не роблять цього, а у нас у Харкові вже не соромляться. Зникає навіть примара свободи українського слова. <...> Близька та година, коли над нашими головами тільки мотузку зав'яжуть. Усі потрапили в мішок. Українські школи закривають, українським театрам немає дороги, в інститутах цього року навіть не треба здавати іспити з української мови. <...> Наступ серйозний і он бачиш, по всіх фронтах» (Андрющенко, 2026, с. 413).

У заарештованого подружжя залишилося двоє неповнолітніх дітей — донька Ярослава і син Юрій, відповідно 11 і 4 років. Одній з авторок цієї статті, Г. Ботуновій, через багато років після тих подій довелося спілкуватися з донькою К. Тимошенко, яка не забула той день. В усній розмові вона розповіла, що під час арешту І. Юхименка до К. Тимошенко підійшов один зі

співробітників НКВС із попередженням: він пошепки порадив акторці швидко «прилаштувати» дітей, оскільки через три години заарештують і її.

Підкреслимо, що під час допитів подружжю відгукнулася давня романтична історія, яка мала місце в житті акторки. Історія її юнацького кохання до колишнього отамана Ю. Мордалевича була висунута як одне з обвинувачень як К. Тимошенко, так і І. Юхименкові. І це не дивує — адже К. Мінківська була безпосередньою очевидицею тих подій.

Після арешту обоє відбували покарання в Казанській в'язниці. І. Юхименко, не витерпівши тортур, помер 6 лютого 1943 р. (не виключено, що його вбили). Реабілітований лише 1958 р. К. Тимошенко відбула п'ятирічний термін у Казанській виправно-трудовій колонії. Звільнена в 1946 р., реабілітована — у 1956 р., на два роки раніше за І. Юхименка. Того ж 1946 р. вона намагалася повернутися на сцену Чернівецького театру ім. О. Кобилянської — останнього місця своєї роботи. Однак до трупи її не прийняли через зруйновану в очах радянського суспільства, передусім чиновництва, репутацію, попри те, що театр очолював прихильний до неї В. Василько. Ймовірно, у повоєнний період до акторів, які мали працювати на західноукраїнських територіях, висувалися особливо суворі вимоги, тому відмову отримала не лише К. В. Тимошенко, а й інші митці зі скомпрометованою репутацією.

Однак акторка все ж отримала роботу — 10 грудня 1946 р. вона була прийнята до Житомирського музично-драматичного театру (нині — Житомирський академічний український музично-драматичний театр ім. І. А. Кочерги). Колишній завідувач літературної частини цього театру, доктор філологічних наук, професор, член НСТДУ та НСПУ В. Гуменюк припускав, що поява акторки в Житомирі могла бути зумовлена обмеженнями на проживання колишніх політв'язнів у великих містах (Гуменюк, 2013, с. 48). Водночас, на нашу думку, це пояснення не є вичерпним. Ймовірно, вирішальну роль відіграла позиція тодішнього художнього керівника і головного режисера театру М. Єсипенка, який добре знав К. Тимошенко та її чоловіка за спільною роботою в Дніпропетровському й Одеському українських театрах.

Більше того — вона неодноразово брала участь у поставлених ним виставах, грала провідні ролі. Він не побоявся взяти опальну актрису, і таким чином проявив одночасно й людську порядність стосовно пам'яті І. Юхименка, під керівництвом якого працював у 1930-х рр., і професійну зрілість керівника, який вмів підбирає для трупи кращих акторів.

К. Тимошенко підтримали і її колишні партнери по сцені М. Хорош та Василь Луппе, що майже одночасно з нею приїхали до Житомира і стали, як і вона, провідними акторами театру. В. Врублевський писав: «Непростий, неоднозначний за мистецькими критеріями театральний сезон 1946–1947 рр. підходив до завершення. Яскравих, видовищних подій було у ньому не так вже й багато. А проте — вже сам факт появи в театрі таких акторів, як Клеопатра Тимошенко, Михайло Хорош, Олександр Свінцицький, було явищем знаковим і багатообіцяючим. Сама їхня присутність в театрі подавала надію на подальше творче зростання колективу. Попри все інше, це були люди, здатні гуртувати колеги, підбадьорювати, вдихнути теплий струмінь не тільки на сцені, під час виснажливих репетицій чи вистав, але й у кулуарній та закулісній стосунку» (Врублевський, 2022а, с. 109–110).

Аналізуючи творчість провідних акторів Житомирського театру повоєнних років, театрознавець В. Гуменюк підкреслював: «Можна із впевненістю сказати, що однією з найлегендарніших артисток житомирської сцени з середини со рокових до кінця шістдесятих років була Клеопатра Василівна Тимошенко» (Гуменюк, 2013, с. 48). На підтвердження дослідник наводить спогад завідувачки меморіального будинку-музею В. Г. Короленка Фіри Лісневської: «...житомирські глядачі дуже любили свій театр, майже всі вистави, особливо ж прем'єри, проходили при переповненому залі. Справжніми кумирами публіки були артисти, серед яких зірка першої величини (принаймні, я так вважаю) — Клеопатра Тимошенко» (Гуменюк, 2013, с. 48).

За понад 25 років праці в театрі акторка зіграла значну кількість провідних ролей, серед яких і такі складні, як Катерина («Гроза» О. Островського), Джемма («Овід» Е. Л. Войнич), Аліса Ленгдон («Глибоке коріння» Дж. Гоу

та А. д'Юссо), Голд («Тев'є-молочник» Шолом-Алейхема), Оксана («Тарас Шевченко» Ю. Костюка), Ганна Золотаренко («Навіки разом» Л. Дмитерка), Сінтія Кіду («Голос Америки» Б. Лавреньова), Маруся, Ганна Петрівна, Горділя (відповідно «Маруся Богуславка», «Не судилося», «Циганка Аза» М. Старицького), Герміона («Оргія» Лесі Українки) та ін.

Надто мало свідчень збереглося, щоб ми сьогодні змогли створити цілісний портрет К. Тимошенко як акторки і людини. Втім, на завершення статті спробуємо навести кілька прикладів, які виразно характеризують її вдачу.

Раніше згадувалася романтична історія, яку довелося пережити К. Тимошенко в юному віці. Додаткові подробиці цього епізоду можуть слугувати ключем для розуміння її характеру. Під час повернення додому опікун, наполягаючи на розриві дівчини з коханим, змусив Клеопатру написати листа до Ю. Мордалевича з вимогою повністю припинити стосунки. Вона не чинила відкритого спротиву, однак у листі зробила приписку, якою призначила йому побачення. Цей випадок є дуже показовим: навіть якщо обставини були сильніші за неї, це не означало, що вона готова була їм коритися.

Ще один епізод відбувся після повернення К. Тимошенко з в'язниці. Ф. Лісневська згадувала: «Досі в очах моїх дуже характерна картина. В один з вечорів йшла “Маруся Богуславка”. Публіка гаряче сприймала виставу. В головній ролі виступала Клеопатра Тимошенко. Ставна, велична, наділена небуденною суворою вродою і чуйною душею, Маруся у виконанні актриси, гадаю, нікого в залі не лишила байдужим. Відтворена з неабиякою емоційною силою і мистецькою витонченістю душевна драма героїні запам'яталась на все життя. Після вистави багато хто з глядачів не поспішав додому. Публіка не розходилася, чекала біля театру на актрису, щоб висловити їй свою щирю подяку. Пам'ятаю, серед тих, хто стояв тоді біля театру, було кілька військових високого звання. І от, коли вийшла Клеопатра Василівна, ніхто її не впізнав. Запнута тьмяною хусткою, в куфайці (часи ж тоді були сутужні), зіщулена від холоду, вона раптово зникла в п'ятні і нікому й на думку не спало, що

це могла бути актриса, яка полонила всіх своїм мистецтвом...» (Гуменюк, 2013, с. 48).

Коментуючи цей епізод, В. Врублевський зазначав, що «...вона залишалася жінкою скромною, невибагливою у побуті, за стінами театру навіть непримітною. Можливо, тією непримітністю вона намагалася відгородитися від вторгнень у її внутрішній світ непотрібною, зайвою метушливості? Можливо, у такий спосіб прагнула захистити свою усамітненість, відкараскатися од залищань? Очевидно, вона вже нікого не хотіла підпускати близько до свого серця, а блаженська одежа була нічим іншим, як намагання приховати, притямарити свою вроду <...> Певно, її душевні рани від пережитих втрат не загоїлися, не зарубцювалися, отож актриса свідомо поставила хрест на особистому щасті. Вона проживала чужі життя, приміряла чужі долі на сцені, а полишаючи театр — “раптово зникала в пітьмі”...» (Врублевський, 2022, с. 104–105).

Можна було б припустити, що досвід порушень довіри від людей з найближчого оточення зумовив формування у К. Тимошенко стійкої недовіри до інших, схильності до стримування емоцій, бажання затаїтися. Водночас інший випадок засвідчує протилежне. Перебуваючи в Києві, у вестибюлі комітету мистецтв вона зустріла особу, причетну до арешту її самої, чоловіка та прийомного батька — інформатора КДБ О. Мінківського. Про характер цієї зустрічі свідчать безпосередні показання цієї особи, зафіксовані у звіті, адресованому його куратору з органів державної безпеки. Усвідомивши неможливість уникнути зустрічі з К. Тимошенко, О. Мінківський підійшов до неї, імітуючи радість і простягаючи руки: «Але Тимошенко відступила назад і зі злими, холодними, повними ненависті очима крізь зуби процідила: “Я вам руки не подам” <...> Скажіть, навіщо все це потрібно було вам? <...> Бо всі наші нещастя через вас. Іван Якович Єфименко (так прізвище режисера подається в оригіналі документу. — Прим. авторів) <...> помер через вас і найприкріше, що його одразу виправдали. Діти залишилися сиротами через вас, всі ми так важко мучилися і мучимося через вас, навіщо вам все це потрібно було?» (Андрущенко, 2026, с. 458). Цей випадок зовсім по-іншому характеризує К. Тимошенко. У її поведінці немає жодного остраху (а це

можна було б чекати від людини, що впродовж п'яти років була ув'язненою), ніякого прагнення уникнути конфлікту і залишатися непоміченою. Вражає впевненість акторки у власній правоті, і готовність її обстоювати. Система так і не змогла зламати її внутрішній стрижень.

Лише у 1960-х рр. К. Тимошенко отримала звання заслуженої артистки УРСР. Водночас у переліку митців, удостоєних цього звання, поданому у Вікіпедії, її ім'я досі (квітень 2026 року) відсутнє, хоча така інформація розміщена на персональній сторінці акторки. За наявними даними, присвоєння відбулося 1960 р. — тоді ж це звання отримав і колега К. Тимошенко М. Хорош. Отже, історична справедливість щодо неї і досі повною мірою не відновлена.

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що К. Тимошенко, одна з провідних акторок українського театру 1920-х — 1960-х рр., відіграла помітну роль у театральному процесі Харкова, Дніпра, Одеси, Чернівців та Житомира. Її партнерами були відомі митці означеного періоду: Л. Гаккебуш, І. Замичковський, П. Нятко, В. Добровольський, В. Варецька, П. Михневич та ін. У сценічному доробку акторки — складні ролі світової та національної драматургії: Дездемона («Отелло» В. Шекспіра), Луїза («Підступність і кохання» Ф. Шіллера), Анна («Украдене щастя» І. Франка), Мавка («Лісова пісня» Лесі Українки), Маруся («Маруся Богуславка» М. Старицького) та ін.

З'ясовано, що акторській манері К. Тимошенко були притаманні глибока психологічна розробка образу, емоційна точність, здатність до контрастного поєднання засобів сценічної виразності, пластичність і тонке нюансування, що забезпечувало переконливість сценічного перетілення.

Встановлено, що арешт 1941 р. та подальше ув'язнення, а також тривале замовчування її творчості призвели до фактичного вилучення акторки з історико-театрального контексту, що водночас зумовило фрагментарність і неповноту уявлень про театральний процес означеного періоду.

Дослідження доводить, що творча біографія К. Тимошенко є показовою для цілого покоління українських акторів, репресованих у радянський час, і може розглядатися як модель для

реконструкції ширших культурних процесів. Повернення її імені до наукового обігу не лише уточнює персональний внесок акторки, а й дає підстави для перегляду усталених уявлень про структуру та динаміку театрального життя середини ХХ століття.

Отже, здійснене дослідження сприяє більш повному й об'єктивному висвітленню театраль-

ного процесу означеного періоду. Воно структурує творчу біографію К. Тимошенко і створює ґрунт для подальших розвідок і глибших розробок творчого здобутку мисткині. Перспективним також видається подальше вивчення творчих біографій акторів, вилучених із культурного контексту, що дозволить системно відтворити історію українського театру в усій її повноті.

### Список посилань

- Андрющенко, Е. (2026). *Агент з ведмедиком*. Віват.
- Василько, Василь. (1967). *Фрагменти режисури*. Мистецтво.
- Волошина, С. (1940, Березень 20). Натхненний спектакль. «Лісова пісня» в театрі Ленінського комсомолу. *Соціалістична Харківщина*.
- Врублевський, В. (2022a). Житомирські театральні хроніки. У *Твори* (Т. 6: Ролі і долі, кн.1: Мельпомена на Пушкінській, гл. 1–13). [На правах рукопису].
- Врублевський, В. (2022b). Житомирські театральні хроніки. У *Твори* (Т. 7: Ролі і долі, кн. 1: Мельпомена на Пушкінській, гл. 14–23). [На правах рукопису].
- Врублевський, В. (2025). Житомирські театральні хроніки. У *Твори* (Т. 8: Ролі і долі, кн. 2: У бреднях затхлого часу, або Мельпомена на задвірках, гл. 1–8). [На правах рукопису].
- Гуменюк, В. (2013). Провідні актори в повоєнному Житомирі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (12), 42–50. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2013\\_12\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2013_12_4)
- Даниленко, В. М. (2012). *Українська інтелігенція і влада: зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 рр.* Темпора.
- Кудрицький, А. В., & Лабінський, М. Г. (Упор.) (1997). *Мистецтво України: біографічний довідник*. Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана.
- Кулішенко, А. І. (1981). «Украдене щастя» І. Я. Франка у Харківському театрі Революції. *Театральна культура*, (7), 73–79.
- Кулішенко, А. І. (1987). *Харківський театр Революції — Харківський театр імені Ленінського комсомолу в театральному процесі України 30-х років*. [Дис. канд. мистецтвознавства].
- Кулішенко, А. І. (1999). «Лісова пісня» Лесі Українки у Харківському театрі ім. Ленінського комсомолу в постановці І. А. Маковського (до проблеми становлення і розвитку вітчизняної класики). *Актуальні проблеми музичного і театального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків, 90–96.
- Маяк, Й. (1971). *На українській сцені*. Мистецтво.
- Микитенко, І. К. (1983). Про себе і свою творчість. У О. Микитенко (Упор.), *Твори* (У 4 Т., Т. 4, сс. 400–488). Дніпро.
- Морський, В. (1939). Подолання інерції. *Театр*, (2), 36–40.
- Рильський, М. Т. (Ред.) (1959). *Український драматичний театр* (1959). (У 2 Т., Т. 2). Наукова думка.
- Свідлер, А. (1938, Жовтень, 15). Отелло (в пост. Харківського театру ім. Ленінського комсомолу). *Соціалістична Харківщина*.
- Скрипник, Г. (Гол. ред.). (2009). *Історія українського театру* (У 3 Т., Т. 2). Вид-во ІМФЕ.
- Сулятицький, Т. В. (2004). *Чернівецький український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської: нарис історії*. Золоті литаври.
- Царинник, В. (1941, Травень 31). Украдене щастя. *Радянська Буковина*.
- Шуйський, І. (2016, Липень 2). Покарана за кохання, або Життя, зрада і смерть, варті пера Шекспіра. *Дзеркало тижня*. <https://zn.ua/ukr/HISTORY/pokarana-za-kohannya-abo-zhittya-zrada-i-smert-varti-pera-shekspira-.html>

### References

- Andriushchenko, E. (2026). *The Agent with the Teddy Bear*. Vivat. [In Ukrainian].
- Vasylo, Vasyi. (1967). *Fragments of Directing*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Voloshyna, S. (March 20, 1940). An Inspiring Performance. “The Forest Song” at the Lenin Komsomol Theatre. *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. [In Ukrainian].

- Vrublevskiy, V. (2022a). Zhytomyr Theatre Chronicles. In *Works* (Vol. 6: Roles and Destinies, Book 1: Melpomene on Pushkinska Street, Chapters 1–13). [Manuscript]. [In Ukrainian].
- Vrublevskiy, V. (2022b). Zhytomyr Theatre Chronicles. In *Works* (Vol. 7: Roles and Destinies, Book 1: Melpomene on Pushkinska Street, Chapters 14–23). [Manuscript]. [In Ukrainian].
- Vrublevskiy, V. (2025). Zhytomyr Theatre Chronicles. In *Works* (Vol. 8: Roles and Fates, Book 2: In the Delusions of a Stale Era, or Melpomene in the Backyards, Chapters 1–8). [Manuscript]. [In Ukrainian].
- Humeniuk, V. (2013). Leading Actors in Postwar Zhytomyr. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, (12), 42–50. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2013\\_12\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2013_12_4). [In Ukrainian].
- Danylenko, V. M. (2012). *The Ukrainian Intelligentsia and the Authorities: Reports of the Secret Department of the State Political Administration of the Ukrainian SSR, 1927–1929*. *Tempora*. [In Ukrainian].
- Kudrytskyi, A. V., & Labinskyi, M. H. (Eds.) (1997). *Art of Ukraine: A Biographical Reference Book*. M. P. Bazhan Ukrainian Encyclopedia. [In Ukrainian].
- Kulishenko, A. I. (1981). I. Ya. Franko's "Stolen Happiness" at the Kharkiv Theatre of the Revolution. *Teatralna kultura*, (7), 73–79. [In Ukrainian].
- Kulishenko, A. I. (1987). *The Kharkiv Theatre of the Revolution — The Kharkiv Theatre of the Lenin Komsomol in the Theatre Life of Ukraine in the 1930s*. (Ph.D. thesis in Art History). [In Ukrainian].
- Kulishenko, A. I. (1999). Lesya Ukrainka's "The Forest Song" at the Kharkiv Lenin Komsomol Theatre in a production by I. A. Makovsky (on the problem of the formation and development of national classics). *Aktualni problemy muzychnoho i teatralnoho mystetstva: mystetstvoznavstvo, pedahohika ta vykonavstvo*, 90–96. [In Ukrainian].
- Maiak, Y. (1971). *On the Ukrainian Stage*. *Mystetstvo*. [In Ukrainian].
- Mykytenko, I. K. (1983). On Myself and My Work. In O. Mykytenko (Ed.), *Works* (4 vols., Vol. 4, pp. 400–488). Dnipro. [In Ukrainian].
- Morskyi, V. (1939). Overcoming Inertia. *Teatr*, (2), 36–40. [In Ukrainian].
- Rylsky, M. T. (Ed.) (1959). *Ukrainian Drama Theatre* (1959). (In 2 vols., Vol. 2). Naukova Dumka. [In Ukrainian].
- Svidler, A. (1938, October 15). Othello (in a production by the Kharkiv Theatre of the Lenin Komsomol). *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, H. (Ed.). (2009). *History of Ukrainian Theatre* (In 3 vols., Vol. 2). IMFE Publishing House. [In Ukrainian].
- Suliatytskyi, T. V. (2004). *The Olga Kobylianska Ukrainian Music and Drama Theatre in Chernivtsi: A Historical Sketch*. *Zoloti lytavry*. [In Ukrainian].
- Tsarynyk, V. (1941, May 31). Stolen Happiness. *Radianska Bukovyna*. [In Ukrainian].
- Shuiskyi, I. (2016, July 2). Punished for Love, or Life, Betrayal, and Death Worthy of Shakespeare's Pen. *Dzerkalo Tyzhnia*. <https://zn.ua/ukr/HISTORY/pokarana-za-kohannya-abo-zhittya-zrada-i-smert-varti-pera-shekspira-.html>. [In Ukrainian].

Отримано: 19.01.2026  
Прийнято до друку: 10.02.2026

**Г. Я. Богунова**

доцентка, почесний професор, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

**І. В. Лобанова**

старша викладачка, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

**H. Botunova**

Associate Professor, Professor Emerita, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

**I. Lobanova**

senior lecturer, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

## ІННОВАЦІЙНИЙ МЕТОД СТВОРЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМ ТА ДИСТАНЦІЙНОГО ФОРМАТУ

**І. А. Гайденко**

Харківський національний університет мистецтв  
ім. І. П. Котляревського, м. Харків, Україна  
ihaidenko@gmail.com

**I. Haidenko**

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-3044-4158>

### **І. А. Гайденко. Інноваційний метод створення музичних творів із використанням цифрових платформ та дистанційного формату**

У статті розглянуто проблему створення музичних творів у дистанційному форматі з використанням цифрових платформ, що набула особливої актуальності в умовах пандемії COVID-19 та воєнних подій в Україні. Традиційні аудиторні заняття та репетиції стали неможливими, що стимулювало пошук нових форм колективної музичної діяльності. Автором запропоновано інноваційний метод, який поєднує доступність онлайн-платформи *BandLab* із професійними продуктами компанії *Steinberg* (*Cubase*, *Dorico*, *Wavelab*). Метод передбачає шість етапів: створення твору та нотного матеріалу, формування клік-треку, організацію колаборації та запису в *BandLab*, синхронізацію та обробку аудіо в *Cubase*, фінальний мастеринг у *Wavelab* та публікацію результатів. Практична апробація зі студентським хором та оркестром ХДАК підтвердила ефективність алгоритму, який дозволяє забезпечити процес створення та якісного запису твору навіть за умов обмежених технічних ресурсів.

Наукова новизна полягає в системному описі процесу музичного творення з включенням дистанційного запису, що відкриває перспективи для його залучення в музичній освіті, міжнародної колаборації та розвитку нових форм композиторської практики.

**Ключові слова:** *цифрові платформи, дистанційний формат, інноваційний метод, створення музичних творів, віртуальний хор, віртуальний оркестр, музична колаборація.*

### **I. Haidenko. An innovative method of music creation using digital platforms and remote collaboration**

**The purpose of the article.** The article aims to present an innovative method of music creation through digital platforms and remote collaboration. It addresses the urgent need for collective music-making under conditions where conventional rehearsal and performance formats

are impossible, such as during the COVID-19 pandemic and wartime disruption in Ukraine.

**The methodology.** The study develops and tests a technological algorithm that integrates accessible online tools with professional digital audio workstations. The workflow combines *BandLab* for asynchronous recording with *Steinberg* solutions (*Cubase*, *Dorico*, *Wavelab*) for scoring, synchronization, audio processing, and mastering. The algorithm consists of six stages: composition and score preparation, creation of a click track, collaboration via *BandLab*, synchronization and editing in *Cubase*, mastering in *Wavelab*, and dissemination through online platforms.

**The results.** The approach was tested with the student choir and symphonic orchestra of Kharkiv State Academy of Culture. The results confirmed its effectiveness in overcoming latency issues, equipment limitations, and organizational challenges. Unlike existing virtual choir models, which rely primarily on post-production synchronization, this algorithm emphasizes accessibility, structured workflow, and integration of professional audio standards.

**The scientific novelty.** The novelty lies in the systematic integration of a free online platform with professional-grade audio solutions, enabling students with limited technical resources to participate in collaborative projects while maintaining high-quality output. This hybrid approach expands the possibilities of music creation in digital and remote contexts.

**The practical significance.** The study demonstrates that technological innovation can compensate for the absence of traditional rehearsal formats and broaden opportunities for music education, creative experimentation, and international collaboration. Future research may focus on enhancing synchronization tools, incorporating artificial intelligence into audio processing, and scaling the method for large professional ensembles.

**Keywords:** *digital platforms, remote collaboration, music creation, innovative method, virtual choir, virtual orchestra, BandLab.*

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

**Актуальність дослідження.** Цифрові платформи дедалі активніше інтегруються в композиторську практику, охоплюючи всі етапи створення музичного твору — від генерації ідей до публікації медіаконтенту. Особливого значення набувають дистанційні формати, що дозволяють залучати виконавців, які перебувають у різних просторово-часових умовах. Це відкриває нові можливості для композиторської творчості, але водночас потребує розробки алгоритмів, здатних забезпечити якісну синхронізацію та технічну доступність процесу.

**Постановка проблеми.** Екстремальні умови — пандемія COVID-19 та воєнні події в Україні — актуалізували пошук інноваційних рішень у сфері творчості та музичної освіти. Традиційні аудиторні форми роботи стали неможливими, що стимулювало пошук дистанційних методів звукозапису та музичної колаборації. У цьому контексті виникла потреба створення нового технологічного алгоритму, який би дозволив організувати роботу студентських колективів у форматі віртуального хору та оркестру.

**Наукова новизна.** Запропонований автором метод уперше поєднує можливості безкоштовної онлайн-платформи *BandLab* із професійними продуктами компанії *Steinberg*. Такий підхід забезпечує доступність для студентів різних матеріальних можливостей і водночас забезпечує високий рівень технічної обробки результатів. Це дозволяє розглядати метод як інноваційний інструмент композиторської роботи в умовах дистанційного формату.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Значна частина досліджень обраного напрямку стосується педагогічних аспектів. Трансформацію професійної підготовки музикантів під впливом цифровізації та аудіотехнологій розглядає В. Паламарчук (2025). Д. Білієнко (2025) описує методіку інтеграції цифрових інструментів у навчання майбутніх викладачів музики. Аналізуючи зарубіжні дослідження впливу цифрових технологій на музичну освіту, О. Небога (2023) робить справедливий висновок, що «новітні технології ламають традиційну модель музичної освіти, сприяють її розвитку та розширюють можливості людини щодо набуття якісних знань».

Розвідці можливостей онлайн-студентської музичної колаборації присвячені роботи М. Кремата та Б. Пауела (Cremata & Powell, 2015), а М. Родрігез, І. Мольто та Р. Прада (Cuenca-Rodríguez et al., 2025) аналізують переваги та виклики використання додатків *BandLab* та *Soundtrap* в освітньому контексті.

Дослідження впливу музичних онлайн-спільнот та колаборацій на розвиток музичних ідей знаходимо в праці Х. Парті та С. Карлсена (Partti & Karlsen, 2010).

Роботи Е. Вітакера (Whitacre, n. d.), О. Солдатенко (2024), А. Соколової (2024) надають загальне поняття про структурний алгоритм організації віртуальних хорових проєктів. О. Берестовська (2025) та О. Сошальский (2024) дають своє розуміння поняття віртуального оркестру.

Алгоритми роботи з використанням професійних рішень від фірми Steinberg у творчій практиці знаходимо в Д. Шретбера (Spreadbury, 2019), який пише про методи Алана Сільвестрі, Ханса Ціммера та Х. Джонса (Jones, n.d.).

**Мета статті** — розробити та перевірити на практиці технологічний метод створення музичних творів для віртуального хору та віртуального оркестру з включенням у процес дистанційного формату запису студентських колективів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Процес створення сучасного музичного твору складається з кількох етапів, а саме — генерації музичних ідей, створення нотного тексту, виконання, аудіовідеозапису, оприлюднення медіа. Залучення студентського колективу для виконання спеціально написаного твору є важливою компонентою професійної підготовки музикантів, коли вирішується одразу цілий комплекс педагогічних та творчих завдань. Для композитора така робота в умовах відсутності робочого алгоритму є певним викликом, який потребує нестандартного підходу й може дати науковий результат у вигляді розробки нових методів створення твору.

Необхідність пошуку новітніх способів колективної музичної діяльності в оркестровому та хоровому класі Харківської академії культури виникла вперше під час епідемії COVID

у 2019 році. Карантин та пов'язана з ним заборона аудиторних зібрань на тривалий час унеможливили оркестрові репетиції та публічні виступи творчих колективів. Навчальна робота перейшла до інтернету, який вже тоді мав деякі комунікаційні можливості для організації онлайн-освіти. Виникла думка використання дистанційних методів звукозапису для компенсації відсутності виступів колективів. Ідея прийшла після розгляду існуючих методів роботи з віртуальними хорами.

О. Солдатенко (2024) у дослідженні віртуальних хорових проєктів Еріка Вітакера визначає структурний алгоритм їх організації, але без важливих технічних моментів, що не дозволяє його просте копіювання. Утім із тексту можна зробити висновок, що використовується принцип збору відеозаписів учасників із подальшою синхронізацією аудіовідеоматеріалу. Також окреслюються етапи попередньої підготовки нотного матеріалу, роботи з виконавцями. Але конкретика роботи щодо використання програм, обладнання, кошторису не розкривається.

Не розкриває технологічний зміст цих алгоритмів і сам композитор та організатор віртуальних хорів Ерік Вітакер (Whitacre, n.d.), що пов'язано, напевно, з комерційною таємницею.

Проте, з роботи А. Соколової (2025) дізнаємось, що алгоритм роботи Е. Вітакера складається з етапів підготовки нотного матеріалу, створення відео клік-треку диригента, асинхронного відеоаудіозапису виконавців, збору та відбору матеріалу, пост обробки відео та аудіо із залученням цілої команди аудіо- та відеоінженерів.

За таким же алгоритмом, як пише А. Соколова, працює хор імені Віктора Королевського ХНПУ імені Г. С. Сковороди та жіночий хор "anima", але з використанням, як пише дослідник, «MIDI партитур».

Якщо поняття «віртуальний хор», завдяки діяльності Е. Вітакера і послідовників, вже набуло сталого визначення, то «віртуальний оркестр» ще знаходиться в стані визначення, ці поняття наразі не є корелюючими в науковців. Дослідження віртуальних оркестрів, на відміну від віртуальних хорів, не розглядають предмет створення музичних творів із використанням дистанційних методів. Так, О. Берестовська (2025)

у цьому контексті говорить про роботів-диригентів, а О. Сошальский (2024) — про використання в музичному виробництві віртуальних семплерних інструментів.

Чому ж наявна технологія організації віртуального хору не використовується для оркестру? Проста відповідь — різна кількість партій. Так, стандартний хор має чотири основні партії, тобто з умовної сотні учасників кожна чверть співає те саме. А в найпростішому парному складі симфонічного оркестру маємо щонайменше 22 різні партії, що робить завдання запису й обробки дуже складним.

Виникає наступне питання: чи дозволяють сучасні технології записати виконання колективу музикантів, які знаходяться в різних локаціях дистанційно. Відповідь — ні. Виконавці не можуть грати без синхронізації дій у часі. В реальній оркестровій грі узгоджене співзвуччя допомагають забезпечити рухи диригента та звучання колег. Технічно це можливо відтворити у віртуальному просторі, але залишається невирішеною проблема затримки (latency) інтернет-зв'язку в дуплексі. Емпіричний виконавський досвід свідчить, що самоконтроль при грі на інструменті або співі втрачається, коли час між актами звуковідтворення й слухового сприйняття перевищує 10 мілісекунд. Навіть найкраще інтернет-з'єднання не забезпечує цей термін. Отже, гра в ансамблі або в оркестрі за допомогою засобів на кшталт Zoom, Google meet або Apple Facetime є неможливою. Вони можуть бути застосовані виключно коли музикант грає соло або використовує фонограму акомпанементу, яку відтворює у своїй локації.

Серйозною проблемою є відсутність спеціалізованого музичного обладнання у вітчизняних студентів: комп'ютерних аудіоінтерфейсів, професійних мікрофонів та навушників, недешевих ліцензійних програм. Втім у кожного сучасного студента є ноутбук або мобільний телефон із доступом до інтернету. Якщо додати недорогу гарнітуру та безкоштовне програмне забезпечення — це і буде базовими технічними умовами.

Розглянемо технології, які можна застосовувати для організації процесу запису на відстані. Додаток дистанційного звукозапису *Steinberg*

*Cubase VST connect* входить до професійної цифрової аудіостанції (DAW) *Steinberg Cubase Pro 15* і потребує наявності недешевої ліцензії. Для клієнтів-виконавців ліцензія безкоштовна, але потрібна наявність професійного аудіокомп'ютерного обладнання та якісного інтернет-зв'язку. Процес роботи виглядає так: частково або повністю підготовлена фонограма акомпанементу або клік-трек транлюється з комп'ютера організатора дистанційно в додаток *VST connect performer* на комп'ютер виконавцю, який виконує і записує свою партію синхронно тому, що чує в навушниках. Результат автоматично передається на комп'ютер організатора, де і записується як аудіо або midi трек у програмі *Cubase Pro*. Загальна затримка між процесами програвання, прослуховування, гри виконавця та запису треку не має значення для кінцевого результату. У такий спосіб записується кожен виконавець. Цей метод дає якісний результат, але запис оркестранта окремим сеансом потребує чимало часу й спецобладнання — отже, малопридатний у наших реаліях.

А чи можна одразу записати всіх? Чи існує технічна можливість дистанційного одночасного мультітрекового запису сотні музикантів, які грають в індивідуальних локаціях під керівництвом диригента чи під клік-трек? Нібито це можливо в безкоштовній програмі *Sonobus*. Так її можливості характеризують Д. Розетті та Ц. Бомфім (Rossetti & Vomfim, 2021). Привабливо виглядає використання мобільних телефонів у якості засобів звукозапису. Існує інформація, що в *Sonobus* можна скоротити затримку до рівня 25 мілісекунд, що в реальних умовах виглядає занадто оптимістично. Утім і така затримка лежить за межами умов для комфортної гри. Реальна затримка *Sonobus*, як показує практика, — 40–50 мілісекунд. Це означає, що навіть при доволі повільному темпі 120 bpm (темпового маршу) розсинхронізація між музикантами становитиме неприйнятні 10 відсотків. *Sonobus* не передбачає відеозв'язок — це ще б додало затримку. Отже, організація колективного дистанційного аудіозапису або хору в *Sonobus* можлива лише теоретично.

Після аналізу проблематики дистанційного запису в автора визріло рішення спробувати

на практиці онлайн-платформу для музичної колаборації *Bandlab*, досліджену М. Родрігесом, І. Мольто та Р. Прада (Cuenca-Rodríguez et al., 2025). Програмне рішення від тайванської фірми з'явилося як соціальна мережа для колаборації аматорів, де вони б обмінювались творчими ідеями й спільно створювали музичний контент. В її основі — віртуальна цифрова робоча станція, спільний онлайн-доступ до якої дає змогу проводити потрековий аудіо або midi запис. Записувати своє виконання можна через інтернет з будь-якого браузера на будь-якому сучасному гаджеті — комп'ютері, телефоні, планшеті. Комерційна рентабельність *Bandlab* забезпечується за рахунок додаткових послуг: платних семплів, мастерінгу, генерації контенту штучним інтелектом, тощо, а от необхідні базові можливості на сьогодні лишаються безкоштовними. М. Кремата та Б. Пауел (Cremata & Powell, 2015), досліджуючи перспективи музичної студентської колаборації, зауважують щодо важливості застосування саме **безкоштовних** програмних засобів, що дозволяє брати в них участь людям різних матеріальних можливостей. Аматорській платформі бракує професійних засобів, на кшталт: зміни темпу та розміру протягом твору, автоматизації параметрів, засобів динамічного звукового контролю. Проте базова функція запису своєї партії зі слуховим контролем згідно з наявним матеріалом, безкоштовний доступ і простота використання на будь-якому гаджеті є головними перевагами програми.

Зважаючи на зазначене, автором було обрано в якості інструмента музичної колаборації *Bandlab* — він став центральним елементом нового алгоритму створення твору.

Решта етапів роботи забезпечувалась комплексом професійних програм екосистеми Steinberg, які, попри високу ціну ліцензії, дозволяють отримувати якісні результати, що підтверджує творча практика Алана Сільвестрі, Ханса Циммера й багатьох інших композиторів, включаючи автора.

Отже, автор склав новий оригінальний алгоритм роботи зі створення закінченого твору в умовах вимоги дистанційного запису.

## Алгоритм роботи

### 1. Створення твору, підготовка нотного матеріалу (Cubase, Dorico).

Композитор створює твір у програмі *Steinberg Cubase*, конвертує матеріал у партитуру в нотному редакторі *Steinberg Dorico*, звідки експортуються: графічні PDF-файли партитури та партій для виконавців; midi-файл для подальшої роботи в DAW.

### 2. Формування клік-треку (Cubase).

MIDI-файл імпортується в *Cubase Pro*, де до нього додається нульовий такт і трек із сигналом метронома кожної метричної долі для орієнтації виконавців щодо темпу. Експортуються аудіомікс, який надалі використовується як клік-трек.

### 3. Організація колаборації (BandLab).

У *BandLab* створюється проєкт, куди завантажується аудіо клік-трек. Для зручності роботи з хором і оркестром створюються окремі проєкти для кожної групи голосів (сопрано, альти, тенори, басы, дерев'яні духові, мідні духові, струнні, ударні, ритм-група). Виконавці отримують посилання й можуть долучитись до проєкту на будь-якому гаджеті (комп'ютер, планшет, смартфон). Студенти записують свої партії у власні треки, використовуючи навушники для уникнення зворотного зв'язку.

### 4. Обробка та синхронізація (Cubase).

Записані аудіотреки завантажуються в проєкт *Cubase Pro*. Виконується синхронізація та вирівнювання з midi-референсом за допомогою засобів синхронізації та корекції аудіо. У мікшері *Cubase* налаштовуються динаміка, компресія, еквалізація, стереопанорама, просторове позиціонування.

### 5. Фінальний мастеринг (Wavelab).

Проєкт експортується в *Steinberg Wavelab*. Виконується мастеринг: баланс частот, динамічна обробка, додаються просторові ефекти. Експортується готовий аудіофайл студійної якості.

### 6. Використання результатів.

Отримані записи застосовуються як саундтреки для відео або публікуються на онлайн-платформах (YouTube, SoundCloud).

Алгоритм було апробовано автором на практиці із залученням студентського хору та естрадно-симфонічного оркестру ХДАК і підтверджено його ефективність.

Розглянемо метод детальніше.

**Steinberg Cubase, Dorico.** На цьому етапі композитор створює нотний текст. Зручним і креативним інструментом тут виступає *Cubase*, який виконує для композитора, за визначенням Х. Циммера (Steinberg, 2019), роль творчого середовища, лабораторії. На цьому етапі ідея кристалізується у структурі, отримує мелодичні, гармонічні, поліфонічні, темброві та темпові характеристики. Твір, як правило, коригується в процесі обговорення. Далі файл сформованого матеріалу відкривається й доводиться до нотного стандарту в редакторі *Steinberg Dorico*, як то робить А. Сілвестрі (Spreadbury, 2019). У *Dorico* стабілізується остаточний варіант партитури, який у графічному pdf-форматі розсилається музикантам і концертмейстеру хору для вивчення. Особливості репетиційної роботи з хором на цьому етапі систематизує Г. Зуб (2023).

**Cubase.** Готовий проєкт *Dorico* знову експортується в *Cubase*. Для отримання клік-треку після вибору відповідної озвучки семплами додається сигнал метронома на кожну метричну долю й нульовий такт з аудіо та темповим настроюванням для орієнтації виконавців. Отриманий аудіомікс надалі використовувався як повноцінний клік-трек у *Bandlab*.

**Bandlab.** Наступний етап роботи — створення проєкту в *Bandlab*, завантаження аудіо клік-треку, який стає першим треком робочого простору.

Після створення проєкту посилання на нього надаються учасникам з урахуванням розподілу по партіям. Для роботи з хором раціонально зробити чотири окремих проєкти для сопрано, альтів, тенорів та басів. Для оркестру є сенс зробити окремі проєкти для дерев'яних та мідних духових, струнних, ритм секції та ударних.

Процес запису голосів проходить в асинхронному режимі. Виконавець встановлює безкоштовну програму *Bandlab* на Android чи iOS або в браузері заходить на сайт <https://bandlab.com>, створює аккаунт і відкриває проєкт за посиланням.

Необхідно налаштувати обладнання та користуватися навушниками — це обов'язкова умова для ізоляції звукового джерела задля подолання ефекту зворотного зв'язку. За відсутності

професійного аудіоінтерфейсу використовувати прямий моніторинг не вийде, тому виконавцю доводиться користуватись лише одним навушником для прослуховування фонограми, а автоконтроль здійснювати іншим вухом.

Музикант створює персональний трек, підписує своїм прізвищем і проводить аудіозапис.

Записувати партію можна цілком, фрагментами, у будь-якому порядку. Потрібно намагатись досягти максимальної виразності виконання при необхідній якості запису: нормалізованому рівні, відсутності шумів та сторонніх звуків, тощо.

Після збереження проект стає доступним для опрацювання наступним учасником, який вже буде орієнтуватися не тільки на клік-трек, але й на попередньо записані партії, тобто знаходитись в умовах ансамблевої гри, що потребує напрацювання специфічних виконавських навичок.

Кожен музикант має можливість повернутись до проекту для удосконалення партії повністю чи фрагментарно.

Процес запису всіх учасників займає певний час і контролюється до отримання прийнятного технічного і художнього результату.

**Cubase.** Записані треки скачуються у форматі wav та імпортуються до створеного раніше проекту *Cubase*. Присутня в проекті партитура твору використовується як *midі* інформація в якості графічного орієнтира для корегування вад синхронізації, інтонації та динаміки аудіо. Редакція проводиться із залученням інструментів *AudioWarp*, *Audio Quantize*, *VariAudio*.

Після доведення аудіоматеріалу до прийнятного стану в кожній виконавській партії окремо і в голосових групах настає час для динамічної обробки, а саме — фільтрації, компресії, еквайлізації треків.

Наступний етап роботи — мікшування. Матеріал проходить панарамування, коли кожен виконавець отримує своє місце в стереопросторі. Можливо виникає потреба роботи з віртуальним часопростором, де окремі групи переміщуються вперед або назад на уявній сцені. Потрібна виразність динамічних змін звукового рівня досягається записом у реальному часі положень повзунків міксеру.

Мікс розміщують у віртуальний ревербераційний простір. Це може бути штучна реверберація або використання імпульсів-характеристик конкретного концертного залу або приміщення.

**Steinberg Wavelab.** Після того як твір починає звучати близько до задуму композитора, настає останній етап роботи з аудіо. Готовий мікс з програми *Cubase* експортується в програму для фінального мастерингу *Wavelab*, де аудіо доводиться до потрібного якісного рівня засобами, як зазначає Х. Джонс (Jones, n.d.), одночасно художніми і технічними.

Отриманий таким чином файл надалі можна розміщувати на аудіострімінгових платформах або використовувати як матеріал для відеокліпу.

Роботу алгоритму було апробовано на практиці. Описаним методом з 2019 по 2026 рік створено й записано низку нових творів хором і оркестром Харківської державної академії культури. Кліп «То не вітер віє» з музикою Ігоря Гайденка у виконанні хору під керівництвом В'ячеслава Бойка здобув низку нагород на міжнародних конкурсах, що підтверджує дієвість методу задля отримання якісних результатів. Схвальні відгуки дістали й оприлюднені в Youtube роботи оркестру академії.

Практика використання алгоритму показала його деякі слабкі й сильні сторони.

**Недоліки методу.** Очевидно, що хорова, оркестрова та ансамблева робота традиційно є колективною дією музикантів, що знаходяться в єдиному просторі — аудиторному, сценічному, студійному. На цій позиції до сьогодні базувалася й музична педагогіка. Брак відчуття живої взаємодії значно погіршує синергію музикантів, не надає вповному обсязі можливостей досягнення необхідних компетенцій і навичок.

Онлайн-спілкування з викладачем, диригентом, колегами не замінює повною мірою живої взаємодії, активного емоційного контакту, коли сенсорика працює зовсім не таким чином, як через екран комп'ютерного монітора й навушники.

Гра під клік-трек не має зворотного зв'язку. Диригент на концерті перед публікою не тільки керує виконанням оркестру чи хору, але й одночасно отримує від музикантів і публіки імпульси, які змінюють його попередній задум, вносять певні емоційні корективи, що і створює

магію концертного живого виконання, чого часто бракує у вивіреному й відредагованому студійному запису.

Є ще один фактор — адміністративно-бюрократичний, що потребує заповнені формуляри звітів за проведені заняття згідно з планом навчального навантаження, а описаний метод роботи не завжди зустрічає розуміння осіб, що здійснюють перевірки, які вимагають звітності про відпрацьовані навчальні години й присутності студентів на заняттях.

**Переваги методу.** Найважливішою перевагою визначимо появу реальної технологічної можливості створення повноцінного запису студійної якості в складних умовах війни та відсутності аудиторних занять у прифронтовому Харкові.

Студенти не втрачають музичних навичок, а навпаки — розвивають їх за допомогою сучасних комп'ютерних технологій. Умови запису в проєкті *Bandlab* створюють середовище для розвитку таких додаткових важливих професійних навичок, як: вміння коригувати виконання відносно записаних раніше партій, розвине-на ритмічна й інтонаційна точність гри. Все це привчає до свідомого відношення щодо якості звукоутворення й позитивно впливає на навчальний процес. Студент отримує можливість почути себе зі сторони як у ролі соліста, так і члена оркестрового ансамблю й зробити для себе певні критичні висновки.

Для композитора або аранжувальника, який створює партитуру проєкту, використання

запропонованого алгоритму накладає певні обмеження, пов'язані з необхідністю брати до уваги всі технічні аспекти процесу, але і надає нові широкі можливості для творчості.

**Висновки.** Запропонований автором алгоритм створення музичних творів у дистанційному форматі поєднує доступність онлайн-платформи *BandLab* із професійними інструментами компанії *Steinberg*. Така інтеграція забезпечує можливість залучення студентських колективів до творчої роботи навіть за умов відсутності аудиторних занять, що підтверджено практичною апробацією з хором та оркестром ХДАК.

Наукова новизна дослідження полягає в розробці технологічного методу, який уперше системно описує процес дистанційного створення музичного твору — від генерації ідей та підготовки нотного матеріалу до фінального мастерингу. Метод враховує обмежені матеріально-технічні ресурси студентів і водночас забезпечує професійну якість кінцевого продукту.

Практична значущість полягає в можливості використання алгоритму як моделі для організації віртуальних хорових та оркестрових проєктів. Це відкриває перспективи для розвитку нових форм музичної освіти, міжнародної колаборації та розширення доступу до творчої діяльності.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на удосконалення інструментів синхронізації, інтеграцію штучного інтелекту в процес обробки аудіо та розробку методів масштабування алгоритму для великих професійних колективів.

### Список посилань

- Берестовська, О. В. (2025). Робот-диригент, штучний інтелект і симфонічний оркестр: виклики і перспективи музичної комунікації в XXI столітті. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 28(1), 161–175. <https://doi.org/10.33287/222483>
- Білієнко, Д. (2025). Упровадження системи творчих завдань у процес опанування майбутніми педагогами-музикантами цифрових технологій. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 1(90), 82–88. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-1-11>
- Гайденко, І. (2023). Методи фіксації музичних ідей на портативних гаджетах. У Н. Рябуха (Ред.), *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції (22–23 листопада 2023 р.)* (у 2 ч., Ч. 1, сс. 100–101). ХДАК.
- Гайденко, І. (2024). «Гелон»: ідея та методологія створення. У Н. Рябуха (Ред.), *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 95-річчю ХДАК (21–22 листопада 2024 р.)* (у 2 ч., Ч. 1, сс. 145–147). ХДАК.
- Зуб, Г. О. (2023). Самостійна робота концертмейстера у класі хорового диригування над хоровою партитурою І. Гайдєнка на текст Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права». У Н. Рябуха (Ред.), *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції (22–23 листопада 2023 р.)* (у 2 ч., Ч. 2, сс. 181–182). ХДАК.

- Небога, О. Г. (2023). Технологічна диверсифікація музичної освіти: погляди сучасних зарубіжних дослідників. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 259–263. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277678>
- Паламарчук, В. (2025). Музична освіта в епоху цифрового звуку: інновації, адаптації, перспективи. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, (27), 71–82. <https://doi.org/10.30970/vas.27.2025.71-82>
- Соколова, А. (2024). Віртуальні хори як актуальна форма сучасного event-art простору. *Новий колегіум*, 3(115), 44–50. <https://doi.org/10.34142/nc.2024.3.44>
- Солдатенко, О. (2024). Зарубіжний досвід організації віртуальних хорових проєктів. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя)*, (1), 169–177. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2024-PP-1-169-177>
- Сошальський, О. (2024). Оркестрова музика фільму: творча синергія та продакшн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 274–280. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313334>
- Cremata, R., & Powell, B. (2015). Online music collaboration project: Digitally mediated, deterritorialized music education. *International Journal of Music Education*, 35(2). <https://doi.org/10.1177/0255761415620225>
- Cuenca-Rodríguez, M. E., Pascual-Moltó, I., & Pastor-Prada, R. (2025). Digital technologies in music education: Using Digital Audio Workstations (DAW) with Project-Based Learning (PBL). *Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa*, 24(1), 101–117. <https://doi.org/10.17398/1695-288x.24.1.101>
- Jones, H. (n.d.). Mastering as Both Art and Science. *Steinberg*. Retrieved December 20, 2025 from <https://www.steinberg.net/stories/mat-leffler-schulman/>
- Parti, H., & Karlsen, S. (2010). Reconceptualizing musical learning: new media, identity and community in music education. *Music Education Research*, 12(4), 369–382. <https://doi.org/10.1080/14613808.2010.519381>
- Rossetti, D., & Bomfim, C. C. (2021). Live Electronics, Audiovisual Compositions, and Telematic Performance: Collaborations During the Pandemic. *Journal of Network Music and Arts*, 3(1), 1–28. <https://commons.library.stonybrook.edu/jonma/vol3/iss1/3>
- Spreadbury, D. (2019). Alan Silvestri on using Cubase and Dorico to score “Avengers: Endgame”. *Steinberg*. <https://www.steinberg.net/stories/alan-silvestri-interview/>
- Steinberg. (2026, March 1). *Multi-Award-Winning Film Score Composer Hans Zimmer on Cubase (2019)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/14IF6hfbfyc>
- Whitacre, E. (n.d.). *Eric Whitacre — Composer, Conductor, Speaker*. Retrieved December 20, 2025 from <https://ericwhitacre.com/>

## References

- Berestovska, O. V. (2025). Robot Conductor, Artificial Intelligence, and Symphony Orchestra: Challenges and Prospects for Musical Communication in the XXI Century. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 28(1), 161–175. <https://doi.org/10.33287/222483> [In Ukrainian].
- Biliienko, D. (2025). The integration of creative tasks into the process by which future music educators learn digital technologies. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 1(90), 82–88. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-1-11> [In Ukrainian].
- Haidenko, I. (2023). Methods for capturing musical ideas on portable devices. In N. Riabukha (Ed.), *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku: materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (22–23 lystopada 2023 r.)* (in 2 p., P. 1, pp. 100–101). Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Haidenko, I. (2024). “Gelon”: Concept and Methodology. In N. Riabukha (Ed.), *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku: materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii, prysviachenoï 95-richchiiu KhDAK (21–22 lystopada 2024 r.)* (in 2 p., P. 1, pp. 145–147). Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Zub, H. O. (2023). Independent work by the accompanist in the choral conducting class on I. Haidenko’s choral score based on H. Skovoroda’s text “Vsyakomu gorodu nra v i prava.” In N. Riabukha (Ed.), *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku: materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (22–23 lystopada 2023 r.)* (in 2 p., P. 2, pp. 181–182). Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Neboha, O. H. (2023). Technological Diversification in Music Education: Perspectives of Contemporary International Researchers. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (1), 259–263. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277678> [In Ukrainian].
- Palamarchuk, V. (2025). Music Education in the Digital Age: Innovations, Adaptations, and Prospects. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznnavstvo*, (27), 71–82. <https://doi.org/10.30970/vas.27.2025.71-82> [In Ukrainian].
- Sokolova, A. (2024). Virtual choirs as a contemporary form of event art. *Novyi kolehium*, 3(115), 44–50. <https://doi.org/10.34142/nc.2024.3.44> [In Ukrainian].

- Soldatenko, O. (2024). International experience in organizing virtual choral projects. *Naukovi zapysky. Seriya "Psykhologo-pedahohichni nauky"* (Nizhynskyi derzhavnyi universytet imeni Mykoly Hoholia), (1), 169–177. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2024-PP-1-169-177> [In Ukrainian].
- Soshalskyi, O. (2024). Film Score: Creative Synergy and Production. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (3), 274–280. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313334> [In Ukrainian].
- Cremata, R., & Powell, B. (2015). Online music collaboration project: Digitally mediated, deterritorialized music education. *International Journal of Music Education*, 35(2). <https://doi.org/10.1177/0255761415620225> [In English].
- Cuenca-Rodríguez, M. E., Pascual-Moltó, I., & Pastor-Prada, R. (2025). Digital technologies in music education: Using Digital Audio Workstations (DAW) with Project-Based Learning (PBL). *Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa*, 24(1), 101–117. <https://doi.org/10.17398/1695-288x.24.1.101> [In English].
- Jones, H. (n.d.). Mastering as Both Art and Science. *Steinberg*. Retrieved December 20, 2025 from <https://www.steinberg.net/stories/mat-leffler-schulman/> [In English].
- Parti, H., & Karlsen, S. (2010). Reconceptualizing musical learning: new media, identity and community in music education. *Music Education Research*, 12(4), 369–382. <https://doi.org/10.1080/14613808.2010.519381> [In English].
- Rossetti, D., & Bomfim, C. C. (2021). Live Electronics, Audiovisual Compositions, and Telematic Performance: Collaborations During the Pandemic. *Journal of Network Music and Arts*, 3(1), 1–28. <https://commons.library.stonybrook.edu/jonma/vol3/iss1/3> [In English].
- Spreadbury, D. (2019). Alan Silvestri on using Cubase and Dorico to score “Avengers: Endgame”. *Steinberg*. <https://www.steinberg.net/stories/alan-silvestri-interview/> [In English].
- Steinberg. (2026, March 1). *Multi-Award-Winning Film Score Composer Hans Zimmer on Cubase (2019)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/14IF6hfbyhc> [In English].
- Whitacre, E. (n.d.). *Eric Whitacre — Composer, Conductor, Speaker*. Retrieved December 20, 2025 from <https://ericwhitacre.com/> [In English].

Отримано: 31.01.2026  
Прийнято до друку: 08.04.2026

---

**I. А. Гайдєнко**

кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

---

**I. Haidenko**

Candidate of Art History, Associate Professor, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

---

## ЕТИКА ВИТРИМУВАННЯ ЯК ФОРМА СУБ'ЄКТНОСТІ В УМОВАХ АБСУРДУ: «ОПАЛЕ ЛИСТЯ» АКИ КАУРИСМЯКИ

О. Є. Єсін

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна  
[yesin.oleksii@gmail.com](mailto:yesin.oleksii@gmail.com)

O. Yesin

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television  
University, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0005-6629-0156>

### О. Є. Єсін. Етика витримування як форма суб'єктності в умовах абсурду: «Опале листя» Аки Каурісмьякі

Стаття присвячена концептуальному аналізу фільму Аки Каурісмьякі «Опале листя» (“Kuolleet lehdet”) (2023) як тексту, що реалізує багаторівневу модель абсурду, у якій інституційний, міжсуб'єктний і онтологічний виміри існують одночасно. Метою дослідження є опис специфічної моделі суб'єктності героїв А. Каурісмьякі через введення трьох концептів: *антинагороди*, *структури «майже»* та *етики витримування*. Методологія поєднує кінознавчий аналіз із філософською рефлексією на перетині екзистенційної філософії та філософії афекту. Інституційний вимір описується через *антинагороду* — інверсію причинно-наслідкового зв'язку, де сумлінність обертається покаранням. Міжсуб'єктний — через *структуру «майже»*: герої перебувають на відстані одного жесту від зв'язку, який так і не відбувається. Онтологічний — через подвійну присутність теми війни: акустичну (радіо) і візуальну (жовтий та блакитний колір). Наукова новизна полягає у введенні трьох аналітичних категорій та порівняльній типології суб'єктності на матеріалі фільмів А. Каурісмьякі, В. Вендерса і М. Слабошпицького. Такий підхід дозволяє переосмислити абсурд не як конфлікт між людиною і сенсом у камюзіанському розумінні, а як структурну умову, що організовує світ фільму.

**Ключові слова:** етика витримування, антинагорода, структура «майже», скандинавське кіно, пролетарське кіно, актор; митець, суб'єктність, поетика, естетична чуттєвість, іронія, постіронія.

### O. Yesin. The ethics of endurance as a form of subjectivity in absurdity: “Fallen Leaves” by Aki Kaurismäki

**The relevance of the study.** Aki Kaurismäki's *Fallen Leaves* (*Kuolleet lehdet*) (2023) engages with a multilevel model of absurdity in which institutional, intersubjective, and ontological dimensions coexist simultaneously.

The film radicalizes Kaurismäki's minimalist poetics by introducing the catastrophe of the war in Ukraine as an ontological dimension that transforms local social absurdity into a global existential condition. Existing scholarship focuses primarily on the film's place in Kaurismäki's proletarian series and on its formal style, while the philosophical structure of absurdity, the function of war, and the specific model of subjectivity exhibited by the characters remain underexplored.

**The purpose of the study.** The article aims to describe the specific model of subjectivity of Kaurismäki's characters through the introduction of three analytical concepts — anti-reward, the “almost” structure, and the ethics of endurance — and their comparison with adjacent models in the philosophy of absurdity and contemporary auteur cinema.

**The methodology.** The study combines film analysis with philosophical reflection at the intersection of existential philosophy, affect theory, and comparative cinema studies. A typological comparison is drawn with Wim Wenders' *Perfect Days* (2023) and Myroslav Slaboshpytskyi's *Nuclear Waste* (2012).

**The results.** Absurdity in the film is organized on three levels. The institutional dimension is described through the concept of anti-reward — a systemic inversion of cause-and-effect logic in which conscientiousness becomes grounds for punishment. The intersubjective dimension is conceptualized through the “almost” structure — a configuration of impossible connection in which the characters remain at the distance of a single gesture from union that never occurs. The ontological dimension is realized through a dual form of the war in Ukraine's presence: acoustic — radio as the voice of catastrophe — and visual — the yellow-and-blue color as a silent authorial gesture of solidarity, placed in the most vulnerable spaces of the characters' existence.

**The scientific novelty.** The study introduces the concepts of anti-reward, the “almost” structure, and the ethics of endurance as new analytical categories at the intersection of film studies and philosophical

anthropology, and constructs a comparative typology of subjectivity based on *Fallen Leaves* (2023) by Kaurismäki, *Perfect Days* (2023) by Wenders, and *Nuclear Waste* (2012) by Slaboshpytskyi.

**The practical significance.** The proposed concepts — anti-reward, the “almost” structure, and the ethics of endurance — can be applied in further film studies research on minimalist and proletarian cinema, as well as in teaching courses on film philosophy, aesthetics, and art studies. The materials of the study may be used for the analysis of a broader corpus of auteur cinema dealing with the conditions of existence of marginalized subjects under systemic injustice.

**Conclusions.** Kaurismäki’s ethics of endurance is distinct both from the Camus’ Rebellion and from Wenders’ model of the subject of restraint: the characters endure the pressure of circumstances that actively work to destroy them. Their subjectivity is characterized not by declaration or harmony but by the discipline of not falling apart — a minimal but real distance from the systems that seek to reduce them.

**Keywords:** *ethics of endurance, anti-reward, “almost” structure, Scandinavian cinema, proletarian cinema, actor, artist, subjectivity, poetics, aesthetic sensibility, irony, post-irony*

**Актуальність теми дослідження.** Питання про те, як суб’єкт існує в умовах системної несправедливості соціальних інституцій, набуває особливої гостроти в контексті суспільно-політичних криз сьогодення. Сучасне авторське кіно дедалі частіше звертається до проблематики через поетику повсякденності, зображуючи героїв, які не протестують, а витримують — і в цьому витримуванні зберігають суб’єктність. А. Каурісмьякі є одним із найпопулярніших представників цієї тенденції: його пролетарські герої існують у зоні соціальної непомітності, не маючи ілюзій щодо можливості змінити умови свого існування. «Опале листя» (Каурісмьякі, 2023) радикалізує цю поетику: війна в Україні з’являється у фільмі як онтологічний вимір, що розширює локальний соціальний абсурд до глобального екзистенційного контексту. Попри активну рецепцію фільму в кінокритиці, його філософська структура — зокрема специфічна модель суб’єктності персонажів та функція війни

як естетичного та етичного чинника — недостатньо досліджена в науковому дискурсі. Це визнає актуальність пропонованого дослідження.

**Постановка проблеми.** Кінематограф А. Каурісмьякі традиційно описують через мінімалістичну естетику, стриману акторську гру та іронію у форматі *deadpan*. Однак ці категорії не дають достатнього інструментарію для аналізу стрічки, де іронічна дистанція співіснує з прямим включенням війни в Україні як онтологічного виміру. Постає питання: яка модель суб’єктності формується в умовах, коли абсурд організований одночасно на інституційному, міжсуб’єктному та онтологічному рівнях?

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Розгляд творчості А. Каурісмьякі здійснюється переважно у трьох напрямках: аналіз соціальної поетики його пролетарської серії, вивчення формальної мови мінімалізму і *deadpan*-естетики, а також осмислення місця режисера в традиції європейського авторського кіно.

Е. Нестінген описує поетику А. Каурісмьякі, звертаючись до концепту «мелодрами вимоги», демонструючи, що герої режисера — антигерої, позбавлені ілюзій, — витримують і гідно борються, балансує між статусом невдахи й збереженням суб’єктності; мовчання персонажів постає при цьому як естетична позиція, а не психологічна деталь (Nestingen, 2008; 2013).

С. Ківімякі аналізує пролетарську серію А. Каурісмьякі як єдиний проєкт дослідження класової суб’єктності у фінському контексті — артикуляції гендеру і бідності в умовах скандинавської держави добробуту (Kivimäki, 2012). «Опале листя» як четверта частина серії успадковує структурну логіку, але суттєво зміщує акценти: якщо ранні фільми серії зосереджені на соціальній мобільності як ілюзії, то «Опале листя» додає глобальний онтологічний вимір через присутність війни, якого в попередніх частинах не було.

Окремим методологічним джерелом є дослідження *deadpan*<sup>1</sup>-естетики в кіно. Т. Пост концептуалізує *deadpan* як навмисне утримання

<sup>1</sup> Термін *deadpan* не має усталеного українського відповідника. Буквально — «мертве обличчя» (рап у розмовній англійській — обличчя); описово передається як «незворушна серйозність», «кам’яна міміка» або «суха подача». У кінознавчій традиції його пов’язують передусім із комедійною технікою Бастера Кітона і Чарлі Чапліна — парадоксально, що собака в «Опалому листі» має ім’я Чаплін. У сучасному авторському кіно *deadpan* набуває ширшого значення: це манера, що приховує авторську позицію і потребує від глядача самостійної інтерпретаційної роботи. У А. Каурісмьякі він функціонує не як комічний, а як захисний механізм суб’єкта, що адаптувався до середовища, яке систематично знецінює будь-який емоційний прояв.

афекту — форму суб'єктності, що функціонує через відмову від емоційної перформативності (Post, 2023); С. Нгай показує, що стани блокованої емоційності є структурно значущими для діагностики пізньої модерності (Ngai, 2005). Утім у жодній із цих розвідок поняття *deadpan* не застосовується до фінського авторського кіно і дослідники не розглядають його у зв'язку з філософією абсурду — що і визначає методологічну лакуну, яку заповнює пропонована розвідка.

Філософський контекст дослідження формується на перетині кількох традицій. Камюзіанська концепція абсурду, як конфлікту між людською потребою в сенсі і мовчанням світу, дає вихідну систему координат, від якої фільм відштовхується (Camus, 2005). Кафкіанська традиція абсурду, як бюрократичної норми, резонує з логікою антинагороди у фільмі, хоча, на відміну від Ф. Кафки, у А. Каурісмьякі метафізичний жах замінений буденною іронією. Філософія афекту Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі пропонує інструменти для аналізу речей як афективних блоків — матеріальних слідів надії або її втрати (Deleuze & Guattari, 1994). Нарешті, короткометражний фільм М. Слабошпицького «Ядерні відходи» (Слабошпицький, 2012) утворює контрастний полюс у межах самого кінематографічного матеріалу: там, де А. Каурісмьякі зберігає іронічну дистанцію та «мікрощилини» виходу, М. Слабошпицький показує абсурд як тотальне середовище, з якого виходу немає.

Наявні дослідження «Опалого листа» зосереджуються переважно на його місці в пролетарській серії А. Каурісмьякі, на формальній спадкоємності його стилю і на рецепції фільму в контексті Каннського фестивалю. Питання про філософську структуру абсурду у фільмі, про функцію війни як онтологічного виміру і про специфічну модель суб'єктності, що відрізняє героїв А. Каурісмьякі від суміжних кінематографічних і філософських моделей, залишаються недостатньо розробленими. Саме цю лакуну заповнює пропонована стаття.

**Мета статті** — описати специфічну модель суб'єктності героїв А. Каурісмьякі через введення концептів *антинагороди*, *структури «майже»* і *етики витримування* та зіставити їх із суміжними моделями у філософії абсурду і сучасному авторському кіно.

У цій статті абсурд розглядається як багаторівнева розподілена умова існування, що проявляється одночасно на *інституційному*, *міжсуб'єктному* й *онтологічному* рівнях — і аналізується через три взаємопов'язані концепти: *антинагороду*, *структуру «майже»* та *етику витримування*.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Кінематограф А. Каурісмьякі традиційно пов'язують із мінімалістичною естетикою, стриманою акторською грою та специфічною формою іронії. Його герої — маргіналізовані суб'єкти, позбавлені ілюзії соціальної мобільності, але здатні зберігати залишкову гідність у межах буденного існування. А. Каурісмьякі вибудовує логіку свого фільму на простому і невблаганному принципі: система карає саме за те, що людина робить правильно. Головну героїню Ансе виганяють із супермаркету за те, що дозволяє безхатькам брати протерміновані продукти — товар, призначений для смітника. Після цього вона приходиться на співбесіду в бар із власним фартухом — жест абсолютно серйозний, позбавлений будь-якої самоіронії. Вона готова працювати. Але власник бару виявляється наркоторговцем і потрапляє під арешт саме в день її першої зарплати. Щоразу Ансе робить усе правильно. Щоразу цього виявляється достатньо для чергового падіння.

Інший герой — Холаппа — рухається тією самою траєкторією. Він працює на СТО з несправним компресором, що регулярно виходить з ладу. Коли обладнання зрештою травмує його, роботодавець отримує зручний привід не виплачувати компенсацію — у крові Холаппи виявляють алкоголь. Це також стає причиною для звільнення. Після автосервісу Холаппа влаштовується на будівництво, ще менш оплачувану роботу, з якої його теж виганяють. Герой опиняється на вулиці і, зрештою, у притулку для безхатьків. Соціальні сходи у фільмі ведуть лише вниз (Рис. 1).

Саме цю логіку доцільно описати концептом *антинагороди* — системної інверсії причинно-наслідкового зв'язку, за якої сумлінність стає причиною для покарання. Старший охоронець формулює її з майже філософською чіткістю: «Його місце у смітті» — про протермінований товар. Ансе відповідає: «Мабуть, моє теж» —

єдина репліка у фільмі, де героїня прямо артикулює власний статус, і А. Каурісмьякі її не коментує.

Ця логіка резонує з кафкіанською традицією, де бюрократична система є непроникною для людського розуміння (Кафка, 2012), — однак у Ф. Кафки абсурд супроводжується метафізичним жахом, тоді як у А. Каурісмьякі антинагорода подана в режимі буденної норми: герої не дивуються їй і не обурюються. Протилежний полюс задає «Ядерні відходи» М. Слабошпицького, де логіка перетворення людини на сміття доведена до фізіологічної крайності і антинагорода є тотальною, — іронічна дистанція між людиною і системою зникає повністю. У А. Каурісмьякі герої цю дистанцію зберігають: на докір щодо запізнення втретє за тиждень Холаппа зауважує, що сьогодні лише понеділок; Ансе говорить охоронцеві, що доніс на неї: «Ти далеко підеш». Не бунт — лише відмова злитися з тим, чим система пропонує їм стати.

Якщо інституційний абсурд у фільмі організований через логіку антинагороди, то міжсуб'єктний абсурд має іншу конфігурацію, яку можна описати як *структуру «майже»*. Ансе і Холаппа не розлучаються — вони не з'єднуються. Між ними постійно існує відстань рівно в одну дію: обмін поглядами в барі, зустріч на зупинці, вечере, яка обривається. Щоразу можливість зв'язку є реальною і щоразу вона не реалізовується.

*Структура «майже»* є специфічною формою абсурду, що відрізняється від класичної трагедії розлуки. У трагедії герої з'єднуються і втрачають одне одного — є момент повноти зв'язку, після якого настає втрата. У *структурі «майже»* повноти не було ніколи: є лише серія наближень, кожне з яких зупиняється за крок до з'єднання. Це робить абсурд не драматичним, а хронічним — він не вибухає, а тліє.

Центральним матеріалом для аналізу є сцена вечере. Ансе купує другу тарілку — вона живе сама і має лише один комплект посуду. Тарілка, як матеріальний слід очікування, існує до появи гостя і передбачає потенційний зв'язок (Рис. 2).

Після вечере Холаппа дістає з кишені куртки флягу з горілкою і жадібно п'є, Ансе реагує: «Мій батько помер від алкоголю, брат також. Мама померла від горя». Холаппа обурений, йде. Ансе викидає тарілку в смітник. Куплена в передчутті

зв'язку, тарілка стає матеріальним свідченням його відсутності.

У термінах філософії афекту Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі тарілка функціонує як афективний блок — об'єкт, що зберігає інтенсивність надії або її втрати (Deleuze & Guattari, 1994); так само фляга є блоком ізоляції, а розбите дзеркало на початку фільму — зламані ідентичності. А. Каурісмьякі систематично будує матеріальний світ фільму через такі речі-носії, що передують дії і зберігаються після неї.

«Опале листя» є прикладом фільму, де зовнішня катастрофа наявна як онтологічний вимір — умова, що організовує простір існування героїв, не потребуючи від них жодної реакції. Позиція автора щодо війни в Україні входить у фільм через дві принципово різні форми: акустичну і візуальну.

Акустична — радіо. Упродовж фільму з нього лунають зведення: удари по пологовому будинку в Маріуполі, розбомблений театр із тисячею людей під завалами, майже 150 ракет за тиждень, удар по залізничному вокзалу в центральній Україні. Війна звучить між побутовими сценами. Єдина пряма реакція Ансе — фраза «клята війна» — після чого героїня вимикає радіо і більше не повертається до теми. Це не байдужість, а захисне заціпеніння людини, яка не може одночасно пережити власну злиденність і чуже горе — і обирає те, що ближче і що ще піддається бодай мінімальному впливу.

Авторська позиція А. Каурісмьякі щодо цього вибору є виразною. Він сам пояснив його на пресконференції в Каннах: «Я не міг зняти жодного фільму під час війни, якось її не прокоментувавши, тому прокоментував через радіо» (Каурісмьякі, 2023) [тут і далі — переклад О. Є.].

Візуальна форма присутності позиції автора щодо війни влаштована принципово інакше. Поєднання жовтого і блакитного кольорів українського прапора з'являється двічі: жовта подушка Ансе перегукується із синім рюкзаком під головою Холаппи, стілець у лікарняній палаті також жовто-синій (Рис. 3, 4).

Це авторський підпис, мовчазний політичний жест солідарності, розміщений у найбеззахисніших станах людського існування — сні і хворобі. Разом ці дві форми утворюють повну присутність теми війни у фільмі: вербальну і



Рис. 1. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмякі, 2023).  
Джерело: Скріншот автора.



Рис. 2. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмякі, 2023).  
Джерело: Скріншот автора.

візуальну, свідому і позасвідому, контрольовану і ні (Рис. 5).

Три виміри абсурду у фільмі — *інституційний, міжсуб'єктний і онтологічний* — являють умову, у якій питання про суб'єктність героїв А. Каурісмякі набуває особливої гостроти. Камюзіанська відповідь передбачає бунт: усвідомлення безглуздя і протистояння йому як єдину гідну позицію суб'єкта. Ця модель зберігає приховану телеологію — герой знає, проти чого він іде, і ця спрямованість конституює його суб'єктність. Ансе і Холаппа не бунтують. Вони також не капітулюють і не розчиняються в обставинах. Їхня суб'єктність влаштована інакше, і для її опису доцільно ввести поняття *етики витримання*.

Витримання є відмінним від споріднених, але нетотожних концептів. Суб'єкт утримання в «Ідеальних днях» В. Вендерса досягає афективної повноти через ритуал і увагу до деталі: його існування є узгодженим із ритмом світу, і ця узгодженість є формою мудрості. Головний герой Хірояма медитативно присутній у кожному моменті — фотографує гілки в контражурі, слухає касети, прибирає туалети з повною зосередженістю. Його суб'єктність є позитивною: він щось здобуває через своє існування.

Герої А. Каурісмякі не здобувають — вони витримують. Ансе тримається за роботу, яка її не тримає; Холаппа тримається за тверезість, яка йому не дається; обоє тримаються за можливість зв'язку, що постійно вислизає. Етика витримання є етикою збереження за відсутності



Рис. 3, 4. Кадри з фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмякі, 2023).  
Джерело: Скріншоти автора.



Рис. 5. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмякі, 2023).  
Джерело: Скріншот автора.



Рис. 6. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).  
Джерело: Скріншот автора.

гарантій: не перемога над обставинами, не гармонія з ними, а просте і виснажливе небажання розпастися. У цьому сенсі вона є ближчою до стоїчної традиції, ніж до камюзіанської: не декларація позиції, а дисципліна існування.

Показово, що вже назва фільму задає цю тональність. Фінський оригінал *Kuolleet lehdet* означає не «опале», а «мертве листя» — міжнародний прокат пом'якшив це до елегантного “fallen”. Але фільм послідовно повертається до образу мертвого як стану існування. Перший кадр — касова стрічка, якою рухаються упаковані шмати м'яса: мертва плоть як першообраз світу (Рис. 6).

У барі дівочий гурт виконує пісню про те, що навіть цвинтар має паркан — смерть не звільняє, вона лише переносить ув'язнення в інший вимір. У кінотеатрі герої дивляться «Мертві не помирають» Дж. Джармуша. Мертве в А. Каурісмьякі є не метафорою загибелі, а описом середовища: світ, у якому все вже відбулося, але продовжує бути присутнім. Саме на цьому тлі етика витримання отримує цілісне значення — це не боротьба з мертвим, а відмова повністю в ньому розчинитися.

Структурне тло, на якому етика витримання набуває своєї специфіки, утворює беземоційна масовка в барах і кафе — нерухомі обличчя, люди, котрі мовчки сидять і п'ють: витримання, що втратило суб'єкта і просто відбувається. Афіші старого кіно на стінах підсилюють цей ефект, функціонуючи не як ностальгія, а як знак сплющеної темпоральності, де минуле і теперішнє

існують у спільному, застиглому часі. Саме на цьому тлі стає видимим мінімальний надлишок гідності, який Ансе і Холаппа ще встигають утримати.

Собака є єдиним персонажем фільму, що існує поза структурою витримання. Він просто є. Ансе підбрала його з вулиці, і цей жест турботи система ще не встигла знецінити. Саме тому собака є не сентиментальним доповненням, а доказом того, що безумовний зв'язок можливий — хоча поки що лише між людиною і твариною (Рис. 7).

Коли Холаппу виписують з лікарні, на нього чекають Ансе і пес, поява якого «ламає» систему. Героїня вперше за фільм усміхається і підморгує (і Холаппі, і глядачеві). Цей мікрорух стає точкою, де етика витримання проривається назовні. Підморгування виходить за межі внутрішньої дисципліни і стає зверненням до Іншого: миттєвим, тілесним, особистим — і саме тому невідповідним логіці антинагорода (Рис. 8).

Ім'я собаки — Чаплін — обрано не випадково. Воно виводить фільм у ширший кінематографічний контекст. Фінальний кадр, у якому Ансе і Холаппа віддаляються від камери, зменшуючись у просторі, резонує з канонічним фіналом «Новітніх часів» (1936) Чарлі Чапліна (Рис. 9, 10).

З огляду на задокументовану спорідненість поетики А. Каурісмьякі із традицією німого кіно (Nesting, 2013), цей перегук навряд чи є випадковим. Йдеться про тихий міжчасовий діалог.

**Висновки.** Проведене дослідження засвідчило, що в «Опалому листі» А. Каурісмьякі реалізовано



Рис. 7. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).  
Джерело: Milla Nukkanen / Sputnik.



Рис. 8. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).  
Джерело: Скріншот автора.



Рис. 9. Кадр із фільму «Опале листя» (реж. А. Каурісмьякі, 2023).  
Джерело: Скріншот автора.



Рис. 10. Кадр із фільму «Новітні часи» (реж. Ч. Чаплін, 1936).  
Джерело: Скріншот автора.

багаторівневу модель абсурду, у якій інституційний, міжсуб'єктний і онтологічний виміри існують одночасно, не зливаючись і не скасовуючи одне одного. Аналіз демонструє, що абсурд у фільмі є не філософською декларацією і не стилістичною провокацією, а розподіленою умовою існування, що структурно організує світ фільму.

Дослідження встановило, що інституційний вимір абсурду побудований через логіку *антинагороди* — системної інверсії причинно-наслідкового зв'язку, за якої сумнінність обертається покаранням. Аналіз показав, що ця логіка зближує фільм із кафкіанською традицією, однак принципово відрізняється від неї відсутністю метафізичного жаху: антинагорода в А. Каурісм'які функціонує як буденна норма, подана в режимі сухої констатації.

Міжсуб'єктний вимір абсурду, як засвідчило дослідження, організований через *структуру «майже»* — специфічну конфігурацію неможливого зв'язку, де герої перебувають на відстані одної дії від з'єднання, але ця відстань відтворює себе знову і знову.

Аналіз онтологічного виміру демонструє, що війна в Україні наявна у фільмі через дві принципово різні форми: акустичну — радіо як голос катастрофи — і візуальну — жовтий та блакитний кольори як мовчазний авторський жест солідарності, розміщений у найбеззахисніших просторах існування героїв.

Проведене дослідження обґрунтувало поняття *етики витримування* як нової типологічної

категорії для опису суб'єктності в душі А. Каурісм'які. Аналіз засвідчив: ця модель є відмінною від камюзіанського бунту, що передбачає декларацію позиції і спрямованість проти системи, і від моделі *суб'єкта утримання* В. Вендерса, що досягає афективної повноти через медитативну присутність у ритуалі. Герої А. Каурісм'які не здобувають і не декларують — вони утримуються від саморуйнування в умовах, що активно цьому сприяють. Зіставлення з «Ядерними відходами» М. Слабошпицького дозволило встановити межі цієї моделі через контраст: якщо в М. Слабошпицького *антинагорода* є тотальною і фізіологічною, а іронічна дистанція між людиною і системою зникає повністю, то в А. Каурісм'які ця дистанція зберігається.

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані з кількома напрямками. По-перше, верифікація концепту *етики витримування* на матеріалі пролетарської серії А. Каурісм'які дозволила б встановити, чи є ця модель суб'єктності константою його поетики. По-друге, розгорнуте теоретичне обґрунтування *структури «майже»* як самостійної наратологічної категорії могло б збагатити інструментарій аналізу любовної лінії в авторському кіно за межами корпусу фільмів А. Каурісм'які. По-третє, питання про функцію матеріальних об'єктів як афективних блоків у мінімалістичному кіно потребує систематичного дослідження на перетині філософії афекту Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі та кінознавчого аналізу речі.

### Список посилань

- Каурісмьякі, А. (Режисер). (2023). *Опале листя* [Kuolleet lehdet] [Фільм]. Sputnik Oy; Bufo; Pandora Film / Pandora Film Produktion.
- Кафка, Ф. (2012). *Твори: оповідання, романи, листи, щоденники* (Є. Попович, О. Логвиненко, & П. Тарашчук, Пер). А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
- Слабошпицький, М. (Режисер). (2012). *Ядерні відходи* [Короткометражний фільм]. Fresh Productions.
- Camus, A. (2005). *The Myth of Sisyphus* (J. O'Brien, Trans.). Penguin Books.
- Chaplin, C. (Director). (1936). *Modern Times* [Нові часи] [Film]. Charles Chaplin Productions; United Artists.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (H. Tomlinson & G. Burchell, Trans.). Columbia University Press.
- Goldbart, M. (2023, May 23). "Fallen Leaves" director Aki Kaurismäki says Ukraine war made him "Feel like this bloody world needed some love stories". *Deadline*. <https://deadline.com/2023/05/fallen-leaves-aki-kaurismaki-press-conference-cannes-film-festival-1235376732/>
- Kivimäki, S. (2012). Working-class girls in a welfare state: Finnishness, social class and gender in Aki Kaurismäki's Workers' Trilogy (1986–1990). *Journal of Scandinavian Cinema*, 2(1), 73–88. [https://doi.org/10.1386/jsca.2.1.73\\_1](https://doi.org/10.1386/jsca.2.1.73_1)
- Nesting, A. (2008). *Crime and fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*. University of Washington Press.
- Nesting, A. (2013). *The cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian stories*. Columbia University Press / Wallflower.
- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Harvard University Press.
- Post, T. (2023). *Deadpan: The aesthetics of Black inexpression*. NYU Press.
- Wenders, W. (Director). (2023). *Perfect days* [Ідеальні дні] [Film]. Master Mind; Spoon; Wenders Images.

### References

- Kaurismäki, A. (Director). (2023). *Fallen Leaves* [Kuolleet lehdet] [Film]. Sputnik Oy; Bufo; Pandora Film / Pandora Film Produktion. [In Ukrainian].
- Kafka, F. (2012). *Works: Short Stories, Novels, Letters, Diaries* (Ye. Popovych, O. Lohvynenko, & P. Tarashchuk, Trans.). А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. [In Ukrainian].
- Slaboshpytskyi, M. (Director). (2012). *Nuclear Waste* [Short film]. Fresh Productions. [In Ukrainian].
- Camus, A. (2005). *The Myth of Sisyphus* (J. O'Brien, Trans.). Penguin Books. [In English].
- Chaplin, C. (Director). (1936). *Modern Times* [Film]. Charles Chaplin Productions; United Artists. [In English].
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (H. Tomlinson & G. Burchell, Trans.). Columbia University Press. [In English].
- Goldbart, M. (2023, May 23). "Fallen Leaves" director Aki Kaurismäki says Ukraine war made him "Feel like this bloody world needed some love stories". *Deadline*. <https://deadline.com/2023/05/fallen-leaves-aki-kaurismaki-press-conference-cannes-film-festival-1235376732/>. [In English].
- Kivimäki, S. (2012). Working-class girls in a welfare state: Finnishness, social class and gender in Aki Kaurismäki's Workers' Trilogy (1986–1990). *Journal of Scandinavian Cinema*, 2(1), 73–88. [https://doi.org/10.1386/jsca.2.1.73\\_1](https://doi.org/10.1386/jsca.2.1.73_1). [In English].
- Nesting, A. (2008). *Crime and fantasy in Scandinavia: Fiction, film, and social change*. University of Washington Press. [In English].
- Nesting, A. (2013). *The cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian stories*. Columbia University Press / Wallflower. [In English].
- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Harvard University Press. [In English].
- Post, T. (2023). *Deadpan: The aesthetics of Black inexpression*. NYU Press. [In English].
- Wenders, W. (Director). (2023). *Perfect days* [Film]. Master Mind; Spoon; Wenders Images. [In English].

Отримано: 10.03.2026  
Прийнято до друку: 13.04.2026

#### О. Є. Єсін

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

#### O. Yesin

postgraduate student, Department of Film Studies, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

## СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ СКЕТУ УКРАЇНСЬКИМИ ДЖАЗОВИМИ ВОКАЛІСТАМИ

**Р. В. Тетерін**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
teterinroman1996@gmail.com

**В. М. Щепакін**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
basilshchepakin@ukr.net

**R. Teterin**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0000-7323-9387>

**V. Shchepakin**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-7616-9687>

### *Р. Тетерін, В. Щепакін. Специфіка використання скету українськими джазовими вокалістами*

Стаття присвячена вивченню історії зародження та сучасного функціонування скету як важливої складової імпровізації джазових вокалістів. Надаються приклади з академічної музики від доби Відродження як давні предтечі скету. Простежуються перші етапи застосування скету в джазовому мистецтві. Характеризуються деякі стилі й напрями, привнесені у світову джазову скарбничку представниками різних етносів і країн. Стисло презентуються особливості застосування скету джазовими співаками — представниками різних національних культур. Особлива увага приділена визначенню специфіки й векторів застосування скету українськими джазовими вокалістами — представниками різних етнічних спільнот. Наголошується на особливостях виконання скету українськими джазовими вокалістами, що базуються на творчому поєднанні американських традицій, нашарованих на етнічні мовленнєві, мелодійні, гармонійні, ритмічні особливості представників українського, кримськотатарського, єврейського та інших етносів, які є співтворцями сучасного цілісного культурного простору України.

**Ключові слова:** *музична культура України, джазове вокальне виконавство, джазові вокальні імпровізації, специфіка мистецтва скету, етноджаз, українські джазові вокалісти, сфери застосування скету.*

### *R. Teterin, V. Shchepakin. Features of the use of scat by Ukrainian jazz vocalists*

**The relevance of the article.** Modern jazz vocal culture is unthinkable without improvisation, which can occur at various levels — from the simplest change of rhythm to a deep rethinking of the musical text. Among the numerous means of improvisation used by jazz singers — rethinking the original melody, rhythmic phrasing, the use of syncopation, specific timbre colors: hoarseness, inhalation, glissando or approaches to notes,

the introduction of “blues notes” (lowered III, V and VII degrees of the scale), sudden changes in dynamics, etc., an important place belongs to the technique of performing scat as a powerful opportunity for a solo singer to demonstrate his individuality and virtuosity. At the same time, among jazz vocalists who have specific aesthetic and stylistic preferences, or who represent a particular national or ethnic culture, approaches to the use of scat vary considerably.

**The purpose of this article** is to identify the distinctive characteristics of Ukrainian jazz singers who perform scat.

**The methodology** is based on a combination of cultural studies and musicology, as well as the use of the comparative approach.

**The results.** The study identified four main areas in which Ukrainian jazz singers use the scat technique, and also noted the use of scat in the folk opera genre.

**The scientific novelty.** This article is the first to analyze and identify several ways in which scat is used by a number of leading Ukrainian jazz vocalists and vocal ensembles that actively perform jazz works.

**The practical significance** of this article lies in the possibility of applying its content and conclusions to the performance and teaching activities of Ukrainian jazz singers.

**Conclusions.** The distinctive feature of this scat's performance by Ukrainian jazz vocalists lies in the creative fusion of American traditions layered over the ethnic linguistic, melodic, harmonic, and rhythmic characteristics of representatives of the Ukrainian, Crimean Tatar, Jewish, and other ethnic groups, who are co-creators of Ukraine's modern, unified cultural space that unites the entire Ukrainian community. This symbiosis has given rise to a striking phenomenon recognized far beyond the borders of our Homeland.

**Keywords:** *musical culture of Ukraine, jazz vocal performance, jazz vocal improvisations, specifics of the art of scat, ethno-jazz, Ukrainian jazz vocalists, areas of application of scat.*

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна джазова вокальна культура немислима без імпровізації, яка може відбуватися на різних рівнях — від найпростішої зміни ритму до глибокого переосмислення музичного тексту. Серед численних засобів імпровізації, які застосовують джазові співаки — переосмислення оригінальної мелодії, ритмічного фразування, звернення до синкопування, специфічних тембрових забарвлень: хрипоти (growl), придиху, глісандо або вокальних бендів, використання «блюзових нот» (знижених III, V та VII ступенів ладу), раптова зміна динаміки тощо. Важливе місце належить техніці виконання скету як потужної можливості співака-соліста продемонструвати свої індивідуальність і віртуозність. Водночас серед джазових вокалістів, які мають певні естетичні та стилістичні вподобання або представляють ту чи іншу національну або етнічну культуру, підходи до використання скету значно різняться.

**Постановка проблеми.** Власна специфіка застосування скету притаманна й українським джазовим вокалістам, які в останні десятиліття вийшли далеко за межі національної сцени, адже найяскравіші з них гідно й талановито презентують українське джазове вокальне мистецтво на міжнародній арені. Цей процес набув особливого значення за часів повномасштабного російського вторгнення, коли зацікавленість світовою культурною спільнотою мистецькими досягненнями українців значно посилилася. Проте характерні особливості використання скету українськими співаками ще не стали об'єктом спеціального наукового розгляду.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблему специфіки застосування скету джазовими вокалістами вивчали, насамперед, представники англомовної наукової спільноти — американські й англійські музикознавці та лінгвісти: Bauer (Spring 2001 — Spring 2002), Berliner (1994), DeVaux (1997), Kinsella (2022), Schuller (1968) та ін. Їхні праці стосувалися різних етапів становлення мистецтва скету, особливостей використання певних складів під час вокальних імпровізацій, упровадження скету в академічне вокальне мистецтво, специфіки виконання скету в певних джазових напрямках,

аналізу виконання скету провідними західними джазовими співаками, специфіки викладання скету тощо.

Серед українських дослідників слід виокремити працю В. Зав'ялової (2021), у якій простежується зв'язок скету з інструментальною джазовою музикою, наводяться приклади його застосування в естрадній музиці (рок-, поп-, етномузиці), музичній мультиплікації, а також — частково і певними елементами — і в академічній царині. Дослідницею також надається стисла характеристика особливостей виконання скету сучасними джазовими співаками: Даєн Рівз, Валерій Колесников, Тетяна Боева та Азіза Мустафа-Заде. У наукових працях українських музикознавців — Лі та Лошкова (2019), Харенко (2022) та ін., що присвячені проблемам функціонування джазу на теренах України, — з-поміж інших видатних джазових музикантів згадуються імена вітчизняних виконавців скету, але не аналізуються характерні етнічні особливості його застосування.

**Мета статті** — виявити характерні особливості використання техніки скету провідними джазовими співаками України в контексті зародження й поширення скету.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Традиція імітувати голосом різні звуки сягає часів, коли доісторична людина виконувала магичні дії під час ритуальних танців. У добу Відродження автори вокальних творів шляхом поєднання певних складів нерідко передавали імітацію співу птахів. Яскраві приклади цьому — чотириголосні шансоні початку XVI ст. К. Жаннекена “Chant des oiseaux”, “Chant du rossignol”, “Alouette”, у яких використовувалися склади «ти-ти-пити», «фріан-фріан», «фуї-фуї» та ін., що емітували звуки солов'я, зозулі, дрозда, жайворонка. Ці світські поліфонічні шансоні, зафіксовані нотним записом, у яких не передбачається імпровізація, були дуже далекою, але концептуально спорідненою предтечею джазового скету. Інші фонічні пошуки Жаннекена, що озвучували в музиці вуличний гамір Парижу (“Voulez vous ouyr les cris de Paris”) або гуркіт битви (“La Bataille”), були одними з найперших спроб з'ясувати фонічні можливості людських голосів. Подібні експерименти проводили

у своїх творах й інші композитори того часу, зокрема італійці А. Банк'єрі, О. Веккі, Л. Маренціо та О. ді Лассо, а також англієць Т. Велкс.

У добу бароко прийом голосової імітації став у деяких композиторів (К. Монтеверді, Г. Перселл, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді) частиною театрального ефекту й віртуозності. За часів класицизму до імітації звуків природи як предтечі скету зверталися Й. Гайдн — в арії Ганни з імітацією співу птахів з ораторії «Пори року», Д. Чімароза — у комічній моноопері «Диригент оркестру», де вокальними засобами керівник колективу демонструє оркестрантам, як мають звучати різні інструменти, імітуючи звучання фаготів, труб та контрабасів, що є фактично бароковим протоскетом, В. А. Моцарт — у дуеті Папагена і Папагени із «Чарівної флейти» (ефект заїкання обох персонажів). В епоху романтизму до подібної голосової імітації вдався Дж. Россіні у своєму популярному «Дуеті котів», де весь текст складається з одного слова «Мяу», пізніше — Р. Вагнер у партії Лісового птаха в опері «Зігфрід».

У ХХ ст. академічна музика, вже паралельно з розвитком джазової, здійснила справжній прорив в експериментах із можливостями використання людського голосу, остаточно відмовившись від обов'язкового «зрозумілого тексту» і зробивши його не лише інструментом для передання інформації, а й потужним генератором різноманітних звукових фарб. В академічній сфері, зокрема у творах «Aria» Дж. Кейджа (1958), «Aventures» та «Nouvelles Aventures» Д. Лігеті (1962–1965), «Stimmung» К. Штокгаузена (1968), і, особливо, «Sequenza III» для жіночого голосу Л. Беріо (1965), яка є чи не вершиною академічного скету, вже використовувалися техніки, що не просто схожі на скет, а є його інтелектуальними та авангардними «родичами».

Попри те, що всі названі вище академічні твори мають звуковисотну й (крім авангардних зразків ХХ ст.) ритмічну фіксацію, сама їх наповненість імітацією різноманітних звуків все ж зумовлює певну імпровізаційність у їх інтерпретаціях, що підтверджується численними зафіксованими аудіо- та відеоваріантами, які і за характером імітації співу птахів, нявчання кішок, і за відповідною поведінкою виконавців суттєво відрізняються.

Власне в історії джазової музики зародження скету сягає останнього десятиріччя ХІХ ст., коли т. зв. «nonsense singing» («безглуздий спів») почав упроваджуватися артистами водевілів. Одним із таких співаків був Бен Гарні (1872–1938), відомий як виконавець водевілів з 1890-х рр., який використовував «stick accompaniment» та вокальні вигуки, що імітували ритм фортепіано. До цього імені слід додати також Кліффа Едвардса (1895–1971), який почав записувати скет-партії (які він називав «effin») у 1922–1923 рр., Ела Джолсона (1886–1950), пік популярності якого припав на 1910–1920-ті рр., одного з найвідоміших виконавців водевілів афроамериканського походження Берта Вільямса (1874–1922), кларнетиста і саксофоніста Дона Редмана (1900–1964), який у 1924 р., на два роки раніше за Луї Армстронга записав скет-партію в пісні «My Papa Doesn't Two-Time No Time» у складі оркестру Флетчера Гендерсона, а також зірку водевілю Софі Такер (1886–1966), яка поєднувала комедію з блюзом та регтаймом. Попри те, що елементи скету в джазовій музиці можна простежити ще з кінця ХІХ ст., саме запис у 1926 р. Армстронгом «Heebie Jeebies» став визначальним моментом у канонізації скету як повноцінної джазової техніки вокалістів.

Народившись у США як синтез народної афроамериканської й академічної європейської музичних культур, джаз із його імпровізаційним мисленням подолав географічні обмеження й набув поширення в європейському, згодом і в загальносвітовому просторі. Хоча джаз має етнічну першооснову, він дуже швидко «переріс» межі однієї культури й завдяки взаємодії з європейською музичною традицією та швидкому поширенню став світовим феноменом. Від середини ХХ ст. джазові музиканти — представники різних культур — дедалі частіше й активніше стали насичувати й збагачувати джазову палітру різноманітними національними елементами (мелодіями, ритмами, гармонічними зворотами, етнічними інструментами тощо), тож ця гілка музичного мистецтва виявилася здатною до постійної еволюції, насамперед завдяки синтезу афроамериканських традицій з іншими культурними кодами.

Саме завдяки такому синтезу ще в 1930-х рр. у Франції при активній діяльності гітариста ромського походження Джанго Рейнхардта і його партнера, скрипаля Стефана Граппеллі з'явився *ромський* (циганський) джаз, що поєднав свінг того часу, традиції європейських струнних ансамблів і фольклор ромів. Пізніше був започаткований європейський *фрі-джаз*, який набагато менше, порівняно з американським, ґрунтувався на блюзі, але був більш абстрактним і структурно складнішим. До окремих різновидів європейського джазу належать також *нордичний джаз*, сформований під впливом творчого поєднання європейської класики і народної музики скандинавських країн, і *третья течія*, як спроба поєднати джазову імпровізацію з європейською класичною (зокрема симфонічною) музикою. У 1940–1950-х рр. виник *латиноамериканський джаз* з його кількома основними складовими: *афро-кубинською*, заснованою ритмічно на кубинській популярній танцювальній музиці, *афро-бразильською*, яка включає самбу й босанову, та *сальса* (або Latin Jazz), що охоплює пуерториканські, домініканські, панамські впливи. До азійських відгалужень у джазі належать *індо-джаз* (синтез джазу та індійської рагги), у якому широко використовуються складні індійські тали (ритмічні цикли) і чвертьтонова мікрохроматика, а також *орієнтальний джаз*, у якому джаз поєднується з арабськими макамами. Від другої половини ХХ ст. і до сьогодні простежується зворотний вплив джазу на африканську музику й створення завдяки цьому нових жанрів: *ефіо-джазу* (поєднання п'ятитонних ефіопських ладів із джазовим інструментарієм та латиноамериканським грувом, що справляє на слухача гіпнотичне, містичне враження) й *афробіт* з потужною духовою секцією та розвинутою імпровізацією.

Окремо слід згадати східноєвропейський і, власне, слов'янський внески в мистецтво джазу, що часто називають *етно-джазом* — терміном більш глобального значення, який саме на Балканах, у Польщі та в Україні набув особливої форми і специфічних ознак, що проявляються, зокрема, у широкому використанні для джазових композицій складних непарних балканських ритмів або українського багатоголосся й численних слов'янських фольклорних мелодій.

Власне вся народна музика не мала нотної фіксації і зберігалася століттями в усній традиції, тож первісно є імпровізаційною, що й споріднює її з джазом. Тому музичний фольклор і музично-культурні традиції практично будь-якої етнічної спільноти, відтворені через призму джазового відчуття сучасними талановитими музикантами-імпровізаторами, органічно влітаються у всесвітній культурний простір.

Однією з характерних ознак джазового вокального виконавства, що презентують його етнічний напрям, є специфіка використання представниками різних національних культур техніки скету. Так, окрім американської традиції виконання скету — від простих, ритмічних, максимально наближених до блюзового інтонаційного ряду зразків Луї Армстронга, котрий імітував гру на трубі, віртуозного інструментального мистецтва Еллі Фіцджеральд, більш «чуттєвого», повільного й гармонійно витонченого, часто з використанням мікрохроматики скету Сари Воан, або математично точного зі складними аранжувальними конструкціями скету Мела Торме, до революційних уведень Боббі Макферріна та Ела Джерро, які розширили межі скету до «вокальної перкусії», або найяскравішого із засновників стилю «вокаліз» (написання текстів до готових інструментальних соло) Джона Хендрікса, можна зазначити про специфіку латиноамериканського скету, котрий, на відміну від американського, менше імітує саксофон чи трубу, а натомість стає частиною вокальної перкусії. Презентанти латиноамериканського скету Флора Пурім (Jazz-Легенда), Таня Марія (Ionova, 2026), Лусіана Соуза (Grammy winner), європейські гурти: шведський «The Real Group» (The Real Group) та інтернаціональний «The Swingles», який неодноразово змінював склад і майстерно застосовує скет і під час виконання академічної музики від Й. С. Баха, В. А. Моцарта і Ф. Шопена до П. Булеза і Л. Беріо (The Swingles), які часто запрошують латиноамериканських солістів або копіюють їхню манеру, американка Даєн Рівз (Dianne Reeves), яка майстерно поєднує американську школу скету з африканськими й латиноамериканськими коріннями — всі вони використовують фонетику португальської чи іспанської мов, що створює, порівняно з англійською мовою, більш м'який, «летючий» ритмічний малюнок.

Концертна діяльність яскравої джазової піаністки-віртуозки і співачки, представниці східного джаз-модерну Азизи Мустафа-Заде дозволяє говорити про специфіку азербайджанського скету, що ґрунтується на синтезі американського бібопу та давньої азербайджанської традиції мугаму. На відміну від американських співаків, які базують скет на блюзовій гамі, Азиза використовує східні лади (мугами) з їхніми мікрохроматичними інтервалами (чвертьтонами). Її скет сповнений специфічних східних орнаментів, мелізмів та вібрато, які неможливо почути в класичних джазменів США. Яскравою візитівкою музикантки є виконання надскладних імпровізаційних пасажів голосом нота в ноту з одночасним виконанням цієї ж імпровізації правою рукою на фортепіано (Meißner, 2002). Оскільки вона грає в неймовірно швидких темпах, притаманних стилю ф'южн та пост-боп, її голос демонструє майже надлюдську артикуляцію та точність інтонування. Маючи діапазон оперної співачки, Азиза використовує багато гортанних і м'яких звуків, які роблять її вокальні лінії схожими на звучання народного струнного інструмента тара або дудука. Це додає скету певної магичності та медитативності, навіть у швидких темпах.

Яскраву манеру використання скету презентує грузинка Ніно Катамадзе, яка використовує голос як інструмент створення певної атмосфери, а її спів зазвичай не має чітких меж: перетікає із шепоту в крик, орієнтуючись, насамперед, не на гармонійну сітку, а на емоційний стан (Nino Katamadze). У Катамадзе національне проявляється в скеті через архаїку: грузинське багатоголосся, горлові розспіви та специфічну кавказьку містику.

Сучасна джазова сцена має ще кілька талановитих імен, у творчості яких скет стає, так би мовити, своєрідним «культурним маніфестом» певної країни. Це — камерунець Рішар Бона, скет якого часто імітує звуки калімби (пальцевого піаніно) або лісових птахів і звучить дуже органічно з його віртуозною грою на бас-гітарі (Richard Bona); Юн Сун На з Південної Кореї, яка використовує скет як інструмент авангардного перформансу, де корейська фонетика з її специфічними паузами та різкими акцентами

створює футуристичне джазове звучання (Youn Sun Nah); ізраїльсько-іракський співак Дуду Тасса, котрий працює на перетині джазу, року й східних традицій, скет якого фактично є джазовою інтерпретацією стародавніх молитовних наспівів (Dudu Tassa); легенда італійської естради Міна, скет якої є своєрідним «бельканто» в джазі (Mina), та ін.

Аналізуючи специфіку використання скету українськими джазовими музикантами, зазначимо, що в їхній творчості виокремлюється *чотири основні вектори*.

*Перший* — наслідування традиції, що йде від видатних американських майстрів скету (донеччанина Валерія Колеснікова, одеситки Тетяни Боевої, частково її послідовниці Анастасії Букіної та ін.).

Оскільки В. Колесников був насамперед яскравим трубочем, його скет був абсолютно інструментальним: його склади були короткими, гострими, із чіткою атакою, що імітувала роботу язика трубоча (double-tonguing), що підтверджується на записах трактування ним джазових стандартів. Спадкуючи традицію Луї Армстронга й Кларка Террі, музикант демонстрував класичний бібоповий скет: швидкий, з різкими стрибками на великі інтервали. В. Колесников часто використовував «бурмотіння» (tumbles) — техніку, де склади звучать не чітко, створюючи комічний або іронічний ефект. Під час виступу Колесников періодично вів своєрідний «діалог» між трубою та своїм голосом, миттєво чергуючи гру й вокал. Колесников часто використовував скет як спосіб «договорити» те, що не встигла «сказати» труба. Це створювало відчуття неймовірної свободи — коли інструментальних можливостей ставало замало, у хід йшов голос.

Геніальна співачка-самородок Т. Боева також часто використовувала свій голос як музичний інструмент, імітуючи артикуляцію та фразування духових інструментів: вона могла вибудовувати імпровізації, подібні до партій саксофона чи труби. Маючи характерну природну хрипкість та силу голосу, вокалістка додавала своєму скету особливу фактуру — від оксамитових низьких тонів до різких, енергійних пасажів. Самотужки розвинене Боевою обдарування через

прослуховування нею записів світових легенд джазу дозволило їй уникнути шаблонів і створити власний імпровізаційний словник складів: вона сміливо експериментувала з вокальними діапазонами. Виступи Боевої славилися здатністю захоплювати аудиторію саме завдяки живій, «непричесаній», вибуховій енергетиці скету, який вона використовувала як символ творчої свободи.

А. Букіна, як і Т. Боева, використовує голос як повноцінний музичний інструмент, імітуючи фразування духових. Обидві спираються на класичні канони американського джазу (бібоп, свінг), інтегруючи скет як кульмінацію вокального твору. Обидві співачки сповідують імпровізаційну свободу та сприймають джаз не як набір нот, а як філософію самовираження. Проте, на відміну від потужного і низького, з характерною «чорною» хрипкістю (grit), голосу Боевої, у Букіної голос оксамитовий, м'якший і ліричніший, але з широким технічним діапазоном. Стиль імпровізації Букіної вивірений, технічно деталізований, з акцентом на естетичну довершеність звуку. Нерідко драматичним інтерпретаціям Боевої Букіна протиставляє сучасну джазову витонченість, поєднання традиції з елементами соулу та м'якшим фразуванням.

*Другий* — опора на українську фонетику, українську мову, український мелос, ритми, гармонії, лади народної музики, архаїчну імпровізацію, побудовану на інтонаціях українського фольклору (Юлія Рома, Ольга Войченко, Ганна Охрімчук, Анна Чайковська часів її виступів з "Acoustic Quartet" на чолі з Юхимом Чупахіним та ін.).

Джазовий вокал цих співачок часто тяжіє саме до етноджазу, де скет переплітається з автентичним фольклорним звукодобуванням: у складах ними використовуються м'які українські фоніми, включаються елементи «білого» голосу (народного вокалу), а також мелодійні повороти, характерні для українських обрядових пісень, що робить їхній скет більш співучим і менш «перкусійним».

*Третій* вектор, зваживши на багатоетнічність населення України, можна умовно назвати етноцентричним джазом що, зокрема, проявляється і в культурних пріоритетах джазових виконав-

ців, який презентують кримські татари: Енвер Ізмайлов, який час від часу поєднує віртуозну гру на гітарі з виконанням скету, Сусанна Джамаладінова (Джамала), Ельвіра Сарихаліл; музиканти єврейського походження: співачка Тетяна Амірова (сценічне ім'я Golda, що підкреслює її єврейське коріння), піаністка, композиторка і співачка Марина Захарова, яка поєднує декілька різних векторів: східний (азербайджанська, кримськотатарська музика), сефардський (музика євреїв ладіно), український, балканський та ромський, застосовуючи в кожному з них специфічні прийоми скету, оскільки підходить до голосу первісно як до етноінструменту, що змінює налаштування залежно від конкретного культурного контексту, а також піаніст і співак, етнічний вірменин Гаррі Сетьян — майстер інтерпретації різних музичних традицій, зокрема пов'язаних із єврейською музикою, який глибоко розуміє близькосхідну та клезмерську мелізматіку, наближаючи завдяки майстерному використанню мікроінтонацій джазовий скет до канторського співу.

Нарешті, до *четвертого* вектора використання українськими співаками техніки скету можна віднести ансамблеву творчість українських вокальних гуртів: чоловічих («Пікардійська терція», "ManSound", "ConCord") та жіночих ("United People", "Beauty Band") колективів. Скет у творчості цих ансамблів виконується не солістом, як це зазвичай відбувається під час виступів джазових вокалістів з інструменталістами, а всіма учасниками колективів, які імітують голосами звучання інструментального ансамблю чи, навіть, оркестру. Звісно, у цих випадках саме імпровізаційна складова суттєво зменшується, адже скет — це переважно індивідуальна імпровізація, натомість наперед виходить створення учасниками колективів складних багатоголосних фактур, що робить скет не просто прикрасою, а основою аранжування. Проте під час імітації різноманітних музичних інструментів українськими вокальними ансамблями, відбувається фонетична адаптація: у виконанні українських співаків, котрі використовують склади, що природно лягають на слов'янську артикуляцію, джазова техніка органічно поєднується з українською кантиленою. У багатьох композиціях скет виконує функцію «ритм-секції», де за

допомогою специфічних приголосних («б», «д», «т») вокалісти створюють ефект ударних інструментів, що підтримує темпоритм усієї композиції. Цей підхід дозволяє зберігати баланс між академічною чистотою звучання й джазовою свободою, роблячи стиль цих ансамблів упізнаним на міжнародній арені.

Порівнюючи чоловічі (на прикладі “Man-Sound”) та жіночі (на прикладі “United People”) колективи в контексті використання ними скету, слід визнати їхні різні акустичні можливості та підходи до «імітації». І перші, і другі працюють у жанрі вокального інструменталізму, але роблять це з різними акцентами: чоловічі вокальні колективи мають величезний діапазон — від низького басу до високого контртенора, що дозволяє їм імітувати повний склад джазового бенду. Їхній скет часто копіює «мідну групу»: труби, тромбони та саксофон-соло. Низькі голоси створюють ідеальну імітацію «крокуючого» контрабаса (walking bass) за допомогою глухих, гортанних фонем. Натомість скет жіночих ансамблів через вищу теситуру більше нагадує звучання флейт, сопрано-саксофонів або синтезовані звуки. Вони часто використовують «світліші», відкриті голосні. Жіночі ансамблі компенсують відсутність басового регістру складнішим бітбоксом та використанням мікрофонних ефектів, що робить їхній скет більш сучасним, наближеним до стилю «ню-джаз» або електроніки. Ансамблевий чоловічий скет демонструє, зазвичай, драйв, енергію, академічну точність та іноді іронію (музичні жарти через імітацію звуків). Натомість жіночий ансамблевий скет — це, насамперед, надзвичайна гнучкість, містика, гра з тембрами, часто медитативні більш розлогі імпровізації.

До використання техніки скету, що яскраво віддзеркалює національну приналежність виконавців або їхні музично-етнічні пріоритети, українські співаки доходять двома шляхами: 1) від традиційного джазового вокалу (джазового мейнстріму) до побудованих на основі фольклорних традицій сполучень певних складів, інтонацій, відкритих тембрів тощо; 2) від первісної практики співака-фольклориста й відповідної специфіки виконання музичних фольклорних зразків до їх імпровізаційного переосмислення

і відтворення в джазовій стилістиці, нерідко з використанням характерних джазових прийомів (артикуляція, складна гармонічна забарвленість, ритмічне різнобарв'я тощо).

В останні десятиліття скет дедалі активно використовується і в інших музичних жанрах, зокрема в мюзиклах. Вокально мюзикли використовують різні співочі техніки, що дозволяє ширшому колу виконавців брати участь у постановках (Cancellieri et al., 2022). На відміну від класичних мюзиклів, сучасні твори часто містять різноманітні музичні стилі — від року та хіп-хопу до класичних балад та джазу (Williamon et al., 2021). Зокрема, техніка скету активно використовується в новітній українській опері-міфі “Ukraine — Terra Incognita” (2021–2023, музика Марії Олійник) пам'яті загиблого в АТО оперного співака Василя Сліпка і всіх українських захисників, про яку йдеться в статті Drozhzhina, Yeroshenko, Shchepakina, Otkydach та Dubka (2025). Актори-виконавці, серед яких і сама авторка проекту, співачка, дослідниця автентичної пісні, музична режисерка Уляна Горбачевська, використовують техніки безслівного співу, що перегукуються зі скетом, для передання емоційних станів та «культурних кодів». У цьому новаторському проекті органічно поєднані давні ритуальні пісні, унікальне українське багатоголосся, елементи фріджазової імпровізації, що за своєю природою близька до техніки скету, відеоарт, нова симфонічна музика, сучасна хореографія, футурофолкові костюми (Opera-Myth). У цьому творі пісенна архаїка уособлює Космос та Порядок, а фрі-джаз — Хаос та Боротьбу.

Сама Горбачевська в нещодавньому інтерв'ю зазначала: «Я за те, щоб пісня круто звучала на сценах, але й щоб вона жила як традиція. <...> Насправді мій найбільший фокус — як пісня може жити на сцені в дорогому обрамленні. Для цього я робила оперу-міф “Ukraine — Terra Incognita” та лемківські пісні з крутим європейським фрі-джазом. Я весь час шукаю, як народна пісня найкрутіше може підсвітитися для слухача» (Медіа-хаб ТВОЄ МІСТО, 2026). У фріджазових блоках виконавці часто відходять від слів пісні: використовують фонетичні вибухи, глісандо та мікротоніку, що ідеально пасує до вільної джазової природи.

**Висновки.** Особливість виконання скету українськими джазовими вокалістами базується на творчому поєднанні американських традицій, нашарованих на етнічні мовленнєві, мелодійні, гармонійні, ритмічні особливості представників українського, кримськотатарського, єврейського та інших етносів, які є співторцями сучасного цілісного культурного простору України, що об'єднує всю українську спільноту. Цей симбіоз спричинив появу яскравого феномену, визнаного далеко за межами нашої Батьківщини.

Основними напрямками використання скету українськими джазовими вокалістами є: 1) наслідування афроамериканської («інструментальної») традиції; 2) тяжіння до національного етноджазу; 3) презентація етноцентричного

джазу, що презентує різноголосся представників багатьох етносів, що населяють сучасну Україну; 4) вокальна ансамблева творчість українських гуртів, у якій скет з індивідуальної імпровізації перетворюється на групову за участі всіх учасників співочих колективів.

На прикладі застосування елементів скету в опері-міфі “Ukraine — Terra Incognita” продемонстрований один із багатьох можливих подальших векторів використання й розвитку скету в Україні.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у ретельному вивченні особливостей застосування техніки скету українськими джазовими співаками та окресленні нових напрямів його використання в споріднених із джазом музичних сферах.

### Список посилань

- Зав'ялова, В. В. (2021). *Скет як вид джазової імпровізації: специфіка, історія, імена* [Магістерська робота]. Харківська державна академія культури. <https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/c811cee0c5a5-4185-90eb-0e5c5ccffedd/content>
- Лі, Ш., & Лошков, Ю. (2019). *Джаз як системне явище*. ХДАК.
- Медіа-хаб ТВОЄ МІСТО. (2026, Квітень 28). *Голос Львова створив оперу, яка передбачила війну. Уляна Горбачевська* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vbg3LmoDsEw>
- Опера-Міф “Ukraine — Terra Incognita”. (2023, February 02). *Opera-Myth “Ukraine — Terra Incognita”. Series 1: The Myth of Kin* [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aPPpK8RiZWA>
- Харенко, А. (2022). *Джазове мистецтво Харкова: досвід історичної реконструкції* [Дисертація доктора філософії]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- [Home page]. (n.d.). *Nino Katamadze*. Retrieved February 2, 2026, from <https://ninokatamadze.com/>
- About The Real Group. (n.d.). *The Real Group*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.therealgroup.se/the-story>
- About The Swingles. (n.d.). *The Swingles*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.theswingles.co.uk/thegroup>
- Bauer, W. (Spring 2001 – Spring 2002). Scat singing: A timbral and phonemic analysis. *Current Musicology*, (71–73), 303–323. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i71-73.4828>
- Berliner P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press. <https://books.google.fm/books?id=DpHYloF8qL8C&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>
- Bio. (n.d.). *Richard Bona*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.richard-bona.com/bio/>
- Cancellieri, G., Cattani, G., & Ferriani, S. (2022). Tradition as a resource: Robust and radical interpretations of operatic tradition in the Italian opera industry, 1989–2011, 1989–2011. *Strategic Management Journal*, 43(13), 2703–2741. <https://doi.org/10.1002/smj.3436>
- DeVeaux, S. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University of California Press. [https://docdrop.org/download\\_annotation\\_doc/Deveaux---1997---The-Birth-of-Bebop-dsoh7.pdf](https://docdrop.org/download_annotation_doc/Deveaux---1997---The-Birth-of-Bebop-dsoh7.pdf)
- Drozhzhina, N., Yeroshenko, O., Shechepakin, V., Otkydach, V., & Dubka, O. (2025). Musical Performances on the Modern Stage: Genres, Themes, Interpretations. *Yegah Musicology Journal (YMJ)*, VIII (4), 3608–3633. <https://doi.org/10.51576/ymd.1796209>
- Dudu Tassa. (n.d.). *America-Israel Cultural Foundation*. Retrieved February 2, 2026, from <https://aicf.org/artist/dudu-tassa/>
- Grammy winner Luciana Souza is one of Jazz’s leading singers and interpreters. (n.d.). *Luciana Souza*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.lucianasouza.com/about>
- Ionova, A. (2026, January 22). Brazil’s latest icon is new to film. Now, she’s a star of an Oscar contender. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2026/01/22/world/americas/tania-maria-brazil-the-secret-agent.html>

- Jazz-Легенда: Флора Пурим. (n. d.) *Jazz Radio*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.radiojazz.ua/programs/1-jazz-lehenda/92-flora-purim/>
- Kinsella, R. (2022). *The bebop scene in London's Soho, 1945–1950. Post-war Britain's first youth subculture*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-05555-3>
- Meißner, D. (2002). Ich spiele für alle. Aziza Mustafa Zadeh über Deutschland, Religion und Jazz. *Jazzzeitung*. <https://www.jazzzeitung.de/jazz/2002/02/portrait-zadeh.shtml>
- Mina. Dicono di lei. (n.d.). *Mina*. Retrieved February 2, 2026, from <https://mina.music/dicono-di-lei/>
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press. <https://ia801602.us.archive.org/26/items/in.ernet.dli.2015.213843/2015.213843.Early-Jazz.pdf>
- Williamon, A., Ginsborg, J., Perkins, R., & Waddell, G. (2021). *Performing music research: Methods in music education, psychology, and performance science*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198714545.001.0001>
- Youn Sun Nah나윤선. (2019, June 30). *Youn Sun Nah*. <https://web.archive.org/web/20190630105120/https://www.younsunnah.com/>

## References

- Zavialova, V. V. (2021). *Sket as a Form of Jazz Improvization: Characteristics, History, and Key Figures* [Master's thesis]. Kharkiv State Academy of Culture. <https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/c811cee0-cca5-4185-90eb-0e5c5ccffedd/content> [In Ukrainian].
- Li, Sh., & Loshkov, Yu. (2019). *Jazz as a systemic phenomenon*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Media-khab TVOIE MISTO. (2026, April 28). *The Voice of Lviv created an opera that foreshadowed the war. Uliana Horbachevska* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vbg3LmoDsEw> [In Ukrainian].
- Opera-Mif “Ukraine — Terra Incognita”. (2023, February 02). *Opera-Myth “Ukraine — Terra Incognita”. Series 1: The Myth of Kin* [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aPPpK8RiZWA> [In Ukrainian].
- Kharenko, A. (2022). *Jazz in Kharkiv: An Experience in Historical Reconstruction* [Doctor of Philosophy dissertation]. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
- [Home page]. (n.d.). *Nino Katamadze*. Retrieved February 2, 2026, from <https://ninokatamadze.com/> [In English].
- About The Real Group. (n.d.). *The Real Group*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.therealgroup.se/the-story> [In English].
- About The Swingles. (n.d.). *The Swingles*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.theswingles.co.uk/thegroup> [In English].
- Bauer, W. (Spring 2001 – Spring 2002). Scat singing: A timbral and phonemic analysis. *Current Musicology*, (71–73), 303–323. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i71-73.4828> [In English].
- Berliner P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press. <https://books.google.fm/books?id=DpHYloF8qL8C&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false> [In English].
- Bio. (n.d.). *Richard Bona*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.richard-bona.com/bio/> [In English].
- Cancellieri, G., Cattani, G., & Ferriani, S. (2022). Tradition as a resource: Robust and radical interpretations of operatic tradition in the Italian opera industry, 1989–2011, 1989–2011. *Strategic Management Journal*, 43(13), 2703–2741. <https://doi.org/10.1002/smj.3436> [In English].
- DeVeaux, S. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University of California Press. [https://docdrop.org/download\\_annotation\\_doc/Deveaux---1997---The-Birth-of-Bebop-dsoh7.pdf](https://docdrop.org/download_annotation_doc/Deveaux---1997---The-Birth-of-Bebop-dsoh7.pdf) [In English].
- Drozhzhina, N., Yeroshenko, O., Shchepakina, V., Otkydach, V., & Dubka, O. (2025). Musical Performances on the Modern Stage: Genres, Themes, Interpretations. *Yegah Musicology Journal (YMJ)*, VIII (4), 3608–3633. <https://doi.org/10.51576/ynd.1796209> [In English].
- Dudu Tassa. (n.d.). *America-Israel Cultural Foundation*. Retrieved February 2, 2026, from <https://aicf.org/artist/dudu-tassa/> [In English].
- Grammy winner Luciana Souza is one of Jazz's leading singers and interpreters. (n.d.). *Luciana Souza*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.lucianasouza.com/about> [In English].
- Ionova, A. (2026, January 22). Brazil's latest icon is new to film. Now, she's a star of an Oscar contender. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2026/01/22/world/americas/tania-maria-brazil-the-secret-agent.html> [In English].
- Jazz-Lehend: Flora Purim. (n. d.) *Jazz Radio*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.radiojazz.ua/programs/1-jazz-lehenda/92-flora-purim/> [In Ukrainian].
- Kinsella, R. (2022). *The bebop scene in London's Soho, 1945–1950. Post-war Britain's first youth subculture*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-05555-3> [In English].

- Meißner, D. (2002). Ich spiele für alle. Aziza Mustafa Zadeh über Deutschland, Religion und Jazz. *Jazzzeitung*. <https://www.jazzzeitung.de/jazz/2002/02/portrait-zadeh.shtml> [In English].
- Mina. Dicono di lei. (n.d.). *Mina*. Retrieved February 2, 2026, from <https://mina.music/dicono-di-lei/> [In Italian]
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press. <https://ia801602.us.archive.org/26/items/in.ernet.dli.2015.213843/2015.213843.Early-Jazz.pdf> [In English].
- Williamon, A., Ginsborg, J., Perkins, R., & Waddell, G. (2021). *Performing music research: Methods in music education, psychology, and performance science*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198714545.001.0001> [In English].
- Youn Sun Nah나윤선. (2019, June 30). *Youn Sun Nah*. <https://web.archive.org/web/20190630105120/https://www.younsunnah.com/> [In English].

Отримано: 23.03.2026  
Прийнято до друку: 14.04.2026

---

**Р. В. Тетерін**

аспірант, кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

**В. М. Щепакін**

доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

---

**R. Teterin**

postgraduate student of the Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

**V. Shchepakin**

Doctor of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

---

## ТЕХНОЛОГІЯ СТВОРЕННЯ ВІРТУАЛЬНИХ ХОРОВИХ ПРОЄКТІВ: ДО ПРОБЛЕМИ ЕФЕКТИВНОСТІ

**Фу Сіньбін**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
820582341@qq.com

**Ю. В. Воскобойнікова**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
j\_vosk@ukr.net

**Fu Xinbin**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0002-2335-658X>

**Yu. Voskoboynikova**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

### **Фу Сіньбін, Ю. В. Воскобойнікова. Технологія створення віртуальних хорових проєктів: до проблеми ефективності**

У статті оприлюднено результати вивчення міжнародного досвіду створення віртуальних хорових проєктів в організаційному, хорознавчому та технічному аспектах. Систематизовано поширену в практиці структуру цього процесу, виявлено його загальні тенденції. За допомогою структурного, емпіричного та компаративного аналізу виокремлено найефективніші форми здійснення кожного етапу підготовки твору. Описано критично важливі деталі творчого і технічного процесів, які істотно впливають на складність та тривалість реалізації ідеї. Визначено специфіку методичної роботи над віртуальним хоровим проєктом у зв'язку з обмеженнями дистанційних технологій. Наголошено на необхідності збереження хорових навичок, дотримання строю та ансамблю у хористів, незважаючи на технічні можливості постпродакшн.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, хорове мистецтво, хорове виконавство, дистанційні технології, віртуальний хор, віртуальні проєкти, хорові навички.

### **Fu Xinbin, Yu. Voskoboynikova. Virtual choir project production technology: the efficiency problem**

**The relevance of the article.** The virtual choir emerged as a significant cultural phenomenon during the COVID-19 pandemic, when remote music-making became a necessity for choral communities worldwide. Although interest in this format has declined in the post-pandemic period, Ukrainian choral practitioners continue to rely on distance-based collaboration due to the ongoing disruptions caused by the Russian-Ukrainian war. Despite a growing interest in research addressing psychological, pedagogical, and sociocultural aspects of virtual choirs, the technological dimension of their production — particularly the question of process efficiency — remains insufficiently explored.

**The purpose of the article.** The article aims to conduct a comparative analysis of technological solutions documented in scholarly literature and practical experience of virtual choral project creation, in order to systematize the production algorithm and identify the most effective approaches at each stage of the workflow.

**The methodology.** In this study we applied structural, empirical, and comparative analysis. Over 100 virtual choral projects were examined across multiple parameters, including ensemble type, professional level, musical complexity, and video editing approach. The research also draws on published descriptions of production workflows and the authors' own experience as choral practitioners.

**The results.** A seven-stage production model has been identified: conceptualization, reference track creation, preparatory rehearsal work with singers, recording of choral parts, audio and video post-production, promotion, and feedback collection. For each stage, the most effective practices have been determined according to four efficiency criteria: intonation quality, synchronization accuracy, minimization of post-processing effort, and technical accessibility. Additionally, a typology of video editing solutions was proposed, distinguishing four categories: classic mosaic grid (78% of projects analyzed), scale variation (1–2%), dynamic grid (approx. 20%), and cinematic montage (11%).

**The scientific novelty.** For the first time, the complete production cycle of a virtual choral project has been systematized as a seven-stage model with efficiency criteria applied to each stage. The study introduces a typology of video montage solutions based on empirical analysis of international virtual choir productions.

**The practical significance.** The findings provide choral conductors, educators, and technical specialists with an evidence-based framework for planning and executing virtual choral projects more efficiently. The recommendations are particularly relevant for practitioners operating under constraints typical of

wartime and distance education contexts, where resource optimization is critical.

**Conclusions.** The efficiency of a virtual choral project is primarily determined by the quality of primary recorded material; deficiencies in individual recordings lead to an exponential increase in post-production effort. Key factors include timely conceptual planning, appropriate repertoire selection (moderate tempo, limited tessitura extremes, low syllabic density), creation of an informative reference track using zone-intonation instruments or voices with obligatory conductor video, targeted rehearsal work on intonation and ensemble skills, and systematic training of singers in recording techniques. Promotion and feedback analysis, while not obligatory, significantly enhance project impact when implemented strategically.

**Keywords:** *music, choral art, choral performance, remote technologies, virtual choir, virtual projects, choral skills.*

**Актуальність дослідження.** Після вибухової популяризації під час пандемії covid-19 т. зв. віртуальних хорових проєктів, деякі інституції (зокрема, релігійні спільноти) продовжують продукувати цифрові твори, адже знайшли в цій формі додаткові можливості дистанційної проповіді. Певним чином здобутки «віртуально-хорового періоду» використовуються в дистанційному викладанні, але загалом нині у світі спостерігається певний відкат інтересу до подібних проєктів (принаймні, їхній приріст на відеохостингах явно впав). Попри це, Україна залишається в ситуації, коли порушена російсько-українською війною творча та освітня діяльність все ще потребує можливості дистанційного існування.

**Постановка проблеми.** Технології створення відео віртуальних хорів є доволі різноманітними, як і їх кінцевий художній рівень. Більшість авторів діє, виходячи з власних фінансових, технічних та організаційних можливостей, застосовуючи доступні їм (і, як правило, вже знайомі) інструменти створення аудіо- та відеозаписів і подальшого монтажу.

Отже, **мета статті** — здійснити компаративний аналіз технологічних рішень, описаних у наукових дослідженнях та практичному досвіді, створення віртуальних хорових проєктів, з метою систематизації алгоритму цього процесу та підвищення його ефективності.

Головним показником ефективності зазвичай вважається використання менших зусиль задля

отримання кращого результату. У віртуальному хорі на кінцевий рівень та швидкість підготовки проєкту найбільше впливають: якість інтонування, простота та точність синхронізації, мінімізація постобробки, а також технічна доступність певних інструментів, платформ, додатків та програмного забезпечення.

Перш ніж перейти до аналізу останніх публікацій, слід відзначити межі поняття «віртуальний хор», які ми встановлюємо для цього дослідження.

Віртуальним хором ми вважаємо аудіовізуальний музичний проєкт, основою якого є хоровий твір (у супроводі або без нього), виконаний співаками, що перебувають у різних місцях, і який набуває остаточного вигляду шляхом зведення та монтажу окремих персональних записів. Тобто ми зовсім не долучаємо до цього поняття відеозаписи або трансляції колективного виконання, здійсненого в одному приміщенні, а також відеокліпи, що супроводжуються колективним студійним записом. І лише частково відносимо до предмета дослідження прямі трансляції в соцмережах та живі телеконференції, оскільки забезпечити художню цінність кінцевого продукту в такому форматі майже неможливо у зв'язку із затримкою передання сигналу. У своїй роботі Х. Дафферн з колегами класифікує обраний нами формат як «мультитрек — запис окремих соло, які потім поєднуються в загальне хорове звучання» (Daffern et al., 2021, p. 4).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Оскільки віртуальний хор як феномен сучасної культури вже не перший рік перебуває в полі зору дослідників, існує надзвичайно велика кількість праць, присвячених різним аспектам цього явища. Проте технологічний (у загальному сенсі) аспект реалізації подібних проєктів важко вважати широко дослідженим.

Однією з перших праць, присвячених техніці створення віртуального хорового проєкту, стала стаття Х. Дж. Ерена та Е. К. Озтуга, у якій описано досвід використання віртуального хору (у цьому випадку — згенерованого аудіозапису) як своєрідного тренажеру. Одна з партій у фактурі була пропущена, студент мав «вписатися» зі своїм співом у загальну фактуру, а викладачі — оцінити результат (Eren & Öztuğ, 2020). Експеримент дійсно виглядає цікавим, але генерація

подібних аудіопартитур, на наш погляд, надто складна робота, особливо в умовах плинності репертуару.

Л. Качуринець розбирає послідовність створення віртуального хору (2020). Дуже цінно, що вона навіть у технологічному процесі приділяє багато уваги виконавській інтерпретації, диригентській комунікації з колективом, емоційному наповненню звучання.

Слід зазначити, що найактивніше науковці зверталися і продовжують звертатися до «віртуального» досвіду Е. Вайтекера. Серед таких — автор декількох віртуальних хорових проєктів О. Сухецька (2021, 2022), А. Соколова (2024), І. Грищенко (2025).

Технічна сторона створення колективного запису хористів, котрі співпрацюють дистанційно, висвітлена в праці Б. Мруза з колегами (Mróz et al., 2022). Їхнє основне завдання полягало в розробці техніки амбісонічного (просторового тривимірного) запису, але підготовка звукової моделі твору та специфіка аудіофіксації хористів охарактеризовані доволі детально.

Про зміну функцій співаків і керівників колективів у зв'язку з технологіями віртуальних хорів писали Ф. Сіньбінь (2023a) та Є. Бондар (Бондар, 2024). Остання, відзначаючи концептуальні зміни у функціях учасників хорового процесу, констатує, що керівник хору стає «багатогранним поліспеціалістом» (диригент, аранжувальник, режисер, продюсер, звуко- та відеорежисер, монтажер), а хорист — фактично самостійним виконавцем, позбавленим безпосереднього диригентського впливу.

Гострі проблеми віртуального хорового виконавства в контексті дистанційного навчального процесу порушила Н. Михайлова, зауважуючи брак можливості відпрацювання навичок досягнення ансамблю та надзвичайно повільний розвиток гармонічного слуху, особливо у початківців, без наявності «живої» практики (Михайлова, 2022, сс. 133–134).

О. Васильєва узагальнює практичний досвід підготовки студентського хору ХНПУ ім. Г. С. Сковороди до участі в мистецьких онлайн-заходах під час воєнного стану. Авторка детально описує технологічний інструментарій дистанційної роботи з хором: створення

медіасередовища на базі інтерактивної дошки “Padlet” (нотний архів, міди-партитури, графік репетицій, записи хору), організацію онлайн-репетицій через ZOOM із використанням сесійних зал для роботи над партіями за рівнем підготовки, застосування міди-партитур як засобу аудіопідтримки в синхронному та асинхронному режимах. Розкрито послідовність створення віртуального хору: від роботи в асинхронному режимі (запис партій, збір аудіо- та відеофайлів через Telegram) через цифрову обробку в аудіоредакторах (Audacity, Adobe Audition, BandLab) до монтажу відео з попередньою розробкою концепції творчого проєкту. Стаття містить конкретні практичні рекомендації щодо добору репертуару для віртуальних версій (переважання творів з гармонійною структурою, без різких динамічних і темпових змін) та оптимізації репетиційного процесу (Васильєва, 2024).

О. Солдатенко в статті «Зарубіжний досвід організації віртуальних хорових проєктів» (2024) висвітлює міжнародну практику створення віртуальних хорових проєктів з метою її впровадження в музичну, освітню та соціокультурну сферу України. Автор систематизує наукові напрями зарубіжних досліджень віртуальних хорів, виокремлюючи п'ять аспектів: технічні особливості запису та віддаленої співпраці (якість передачі аудіо й відео, проблеми затримки та синхронізації), психологічний вплив на учасників (мотивація, задоволення, почуття спільності), сприйняття аудиторією, освітній потенціал та широкі культурно-суспільні наслідки. Окремий наголос зроблено на покроковому алгоритмі організації віртуального хорового проєкту (від концептуалізації до зворотного зв'язку) та на необхідності залучення менеджерів соціокультурної діяльності до реалізації таких ініціатив (Солдатенко, 2024).

У праці О. Мартиновської (2025) увагу приділено дитячим віртуальним хорам: локальному проєкту Ізяславської школи мистецтв та першому дитячому віртуальному хору в Європі (диригентка К. Форутано, діти з України та Румунії). Авторка також характеризує інтермедіальність хорового мистецтва: появу хорових відеокліпів та необхідність залучення фахівців позамузичних професій (Мартиновська, 2025).

За наявності значної кількості робіт з проблематики буття віртуального хору, цікавими нам уявляються такі завдання:

- аналіз структури процесу створення віртуального хорового проекту на основі наукових описів та власного досвіду хорових диригентів;
- виявлення найефективніших форм здійснення кожного етапу підготовки віртуального хорового проекту;
- збір та систематизація методичних рекомендацій щодо роботи з віртуальним хором.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Більшість практиків віртуального хору та науковців, які вивчають це явище, визначає різну кількість етапів роботи над проектом. Це пояснюється різними завданнями виконавців. Якщо твір записується з метою створити художньо цінний продукт, то такий проект потребує більшої досконалості, залучення більших технічних ресурсів та профільних фахівців з обробки аудіо та відео. Дидактичні проекти, які створюються з метою певної «віртуальної» практики, допускають простіші інструменти та суттєво коротший процес.

У ході нашого дослідження було проаналізовано понад 100 віртуальних хорових проектів за різними параметрами (тип хорового колективу, його професійний рівень, складність музичного матеріалу, тип відеомонтажу тощо). І якщо результати створення подібних проектів можна оцінити, базуючись на розміщеному в мережі відео, то зібрати інформацію щодо процесуальної частини виявилось майже неможливо з причини відсутності прямих контактів з авторами проектів.

Проте моделі роботи віртуальних хорів, описані в науковій літературі, та власний досвід участі у таких проектах дозволив авторам в процесі дослідження визначити спектр етапів роботи та сформулювати максимальну послідовність з 7 етапів:

- створення концепції;
- моделювання референсу;
- підготовча (репетиційна) робота з хористами;
- запис хорових партій;
- постпродакшн аудіо та відео;
- промоушн;

- збір та аналіз фідбеків.

**Створення концепції** може відбуватися різними шляхами і з різною мотивацією, яка впливає на весь перебіг процесу. Іноді сам факт створення віртуального хорового проекту ініціюється хормейстером, який хоче спробувати новий формат діяльності. До такої дистанційної форми музикування доволі часто звертаються ті, хто позбавлені можливості працювати наживо внаслідок пандемії, війни, наявності особливих потреб, маломобільності. Часто віртуальний твір народжується за тематикою свят або від бажання висловити спільну думку щодо важливих подій. У будь-якому разі початкове визначення теми та мети проекту, пошук візуальної ідеї та музичного матеріалу, вибір засобів реалізації, обладнання, програмного забезпечення, а також формування технічного алгоритму значно спрощують подальші дії, адже всі ці компоненти задуму тісно пов'язані. Наприклад, певні художні ідеї мають бути втілені кожним окремим співаком вже під час запису відео. Це можуть бути і прості завдання на кшталт вибору дрес-коду, і складні рухи, які мають зв'язатися між собою в остаточному відео (наприклад, передання якогось предмета тощо). У такому випадку із самого початку потрібно запланувати не лише конкретні дії, а й розташування відеофреймів хористів на екрані. Якщо планується створення художнього відео, пов'язаного із сюжетною лінією твору, взагалі може знадобитися детальна розкадровка.

Розуміння технічних та фінансових можливостей, а також наявності/відсутності фахівців з обробки звуку й відеомонтажу певним чином розширює або обмежує творчий політ фантазії креатора.

Складність та тривалість процесу створення віртуального хорового проекту прямо корелюють з вибором твору. Головними проблемами дистанційного виконання є:

- різниця технічних засобів, на які здійснюється запис, що провокує темброві та акустичні відмінності;
- проблема ритмічної та динамічної синхронності, особливо якщо твір містить темпові зміни, гнучку динаміку, фермати тощо.

Виходячи з того, що саме уніфікація тембрів та детальна синхронізація поглинатимуть більшість фінансових та часових ресурсів, важливо максимально уникати темпових творів з дрібними тривалостями, складними ритмами, великою кількістю силабічного тексту й широким діапазоном партій (позаяк саме крайня теситура проковує найбільш яскраві темброві та інтонаційні відмінності). Звісно, колективи з високим професійним рівнем можуть дозволити собі більше, але на практиці ці параметри дуже помітно зменшують етап постобробки записів.

Ще одна проблема, яка має бути вирішена до початку роботи з проектом — це питання ліцензування та авторського права на твір, адже може статися так, що його не можна буде поширювати.

**Моделювання референсу** (аудіо або відеозразку) має на меті уніфікацію виконання при індивідуальному записі. Цей етап має, напевно, найбільше розбіжностей у практиці різних колективів. Спільна особливість, як правило, одна — наявність темпового відліку на початку запису. Відмінності полягають у виборі виконавців референсу. З практики хорових колективів відоме:

- використання запису міді-партитур, створених у програмах нотного набору;
- фортепіанне виконання твору;
- використання струнних інструментів;
- виконання референсу ансамблем солістів.

Питання вибору виконавців звукової моделі майбутнього проекту, досить просте на перший погляд, насправді має принципову серцевину — тип музичного ладу. Фортепіано звучить у темперованому строї, хор працює із зонним. Отже, всі акорди та інтервали на фортепіано і в гарному хорі без супроводу звучатимуть по-різному. «Недомажорений» мажор у результаті менш гострого звучання III ступеня, недостатньо гострі ввідні тони, недостатньо високі діези та недостатньо низькі бемолі — це те, що або порушить хоровий стрій у кінцевому звучанні, або конфліктуватиме з інтонуванням вокалістів, які мають дійсно зонний слух. Тобто, чим вищий професійний рівень співаків, тим більше вони потребують референсу, у якому використовуються зонні інструменти або голоси.

Друге питання, яким часто нехтують керівники, — це наявність у референсі відео диригента, хоча саме тут воно має принципово важливе значення як для якості та швидкості процесу запису, так і для подальшого зведення.

Аудіальний референс надає співакові можливість синхронізуватися двома шляхами: покластися на відчуття метроритму, заданого в початковому відліку, або реагувати на почуте в навушнику, що дає суттєву затримку в реагуванні на зміни темпу, динаміки та інших параметрів виконання. Відмінність диригування в тому, що воно випереджає музику, транслюючи наперед очікувані зміни, що значно поліпшує синхронність виконання і зменшує кількість зусиль на синхронізацію.

Крім того, як влучно зазначає Л. Качуринець, диригент «не тільки звертає увагу на організацію темпу, ритму, метру, характеру звуковедення, динаміки, початку і закінчення звучання, проведення сольних партій або виділення головних тем, але й виявляє та передає заряд віртуально-почуттєвої енергії для виконання художнього задуму, активізації емоційної сфери кожного виконавця» (Качуринець, 2020, с. 215).

Відеозапис диригента може бути включений до відеотреку проекту, а може й виконувати суто організаційно-технічну функцію.

Унаслідок набутого під час карантину (а в Україні і війни) досвіду, **підготовча (репетиційна) робота** з хористами нині є найбільш звичним етапом, який починається з ознайомлення з твором — його нотним текстом, наявними аудіозаписами виконання або вже підготовленим референсом. Співаки обов'язково мають отримати інтерпретаційні пояснення керівника щодо незафіксованих компонентів музичного твору: тембру, специфіки артикуляції, логіки фразування, балансу партій у фактурі. У подальшому проводяться дистанційні репетиції на обраних платформах, за потреби здійснюється запис тренувальних відео чи аудіо, обов'язково обираються засоби групової комунікації та сховище файлів.

Хоча створення треків відбувається сольо, репетиційна робота має максимально актуалізувати навички дотримання хорового строю. Це доволі складно в дистанційних умовах. Одним зі

способів є попарне тренування, коли представник однієї партії співає зі включеним мікрофоном (йдеться про платформи ZOOM, Google Meet тощо), а представник другої — відключає свій мікрофон, включає звук партнера в динаміках і співає вголос, записуючи виконання на диктофон. Таким чином, учасникові номер 2 доведеться намагатися вибудувати правильну вертикаль з учасником номер 1. Потім вони міняються ролями. Починає другий учасник, а перший прилаштовується до його звучання. Отримані записи потім прослуховуються разом із хормейстером та аналізуються. Усі знайдені помилки відзначаються в партитурі для подальшої роботи.

**Запис хорових партій** може здійснюватися різними засобами, у різні способи (окремий запис відео та аудіо, синхронний запис відео та аудіо, почерговий запис хористів у студії, самостійний запис з мобільних пристроїв тощо). Робота починається з визначення потрібного формату й створення технічних інструкцій. Найпоширеніша проблема самостійного запису хористів полягає в різних форматах отриманих файлів залежно від пристрою, оскільки співаки здебільшого записуються на диктофони смартфонів різних виробників. У результаті отримані файли навіть після конвертації у визначений формат можуть відрізнятись за тривалістю. Проте зазначимо, що розбіжності проявляються при значному хронометражі, тому для окремих творів тривалістю 3–7 хвилин це не критично. Значно важливіше визначитися з форматом відеофайлів.

Якщо концепція передбачає використання «сітки» з віконцями, у яких розміщуються відео-записи хористів, то навіть для трансляції остаточного спільного відео на великому екрані у форматі 4K, як правило, достатньо роздільної здатності 1280x720 пікселів (HD), а при великій кількості учасників — можливо, й менше.

Часто доводиться стикатися з тим, що учасники проекту вважають за краще використовувати запис у форматі FullHD. Це має сенс лише в тому випадку, якщо заплановані великі, на весь екран, зображення кожного співака окремо. У решті ситуацій дуже важливо не перевищувати необхідний мінімум, адже обсяг файлів

впливає не лише на зручність пересилки та зберігання, а й на швидкість опрацювання інформації монтажними програмами й на темп остаточного рендерінгу (цифрове «склеювання» монтажних шарів в один фінальний файл). Слід також знати, що на обсяг відеофайлу впливає не лише роздільна здатність. Важливе значення має бітрейт відео, який «відповідає» за плавність передачі руху, особливо в динамічних сценах. Зазвичай для кіно використовуються високі значення швидкості потоку (~16 Мбіт/с), але для «картинки в картинці» з відносно статичним сюжетом може використовуватися бітрейт від 1 Мбіт/с. Чим більше рухів у кадрі, тим більший потрібен бітрейт. Отже, якщо девайс, на який записується відео, дозволяє регулювати налаштування швидкості потоку, дуже бажано цим скористуватися.

Ще один прийом, який істотно спрощує подальшу роботу із синхронізації треків, — це *slap* (удар в долоні), особливо якщо він запланований у референсному відео (як це зроблено у Е. Вайтекера). Наявний на звуковому графіку пік потім дозволяє як вручну, так і автоматично, за допомогою спеціальних плагінів, точно синхронізувати всі треки.

Вибір між диференційованим і синхронним записом аудіо та відео хористів має бути обґрунтованим та «ергономічним». Якщо твір є складним для виконання, потребує уваги до нотного тексту під час запису, то краще спочатку зафіксувати звук, а потім окремо записати відео, сконцентрувавшись на виразності обличчя або запланованих рухах, жестах та ін. Це дозволить розділити завдання й досягнути кращого результату. Але якщо немає особливих вимог до артистизму, рухів співаків, а партитура не є складною і може виконуватися напам'ять, то не слід ускладнювати ані процес запису, ані процес зведення матеріалу.

Також задля вищої якості запису необхідно використовувати неакустичне приміщення. Не «суха» акустика може сильно вплинути на тембр, наявність відлуння певного характеру та тривалості тощо. Хоча хористи самі іноді намагаються робити первинну обробку своїх записів, потрібно підготувати їх психологічно до, як правило, негативного враження від власного

співу без акустики і заборонити використання будь-яких фільтрів, ефектів та обробки — їх має застосовувати звукорежисер лише після синхронізації до зведеного та відбалансованого треку.

Серед практичних рекомендацій виконавців важливе місце посідають заходи з мінімізації акустичних артефактів запису. Зокрема, ізоляція записуючого пристрою від вібрацій поверхні (наприклад, за допомогою м'якої підкладки), попереднє тестування динамічного діапазону фрагментів твору на предмет перевантаження мікрофону або зникнення сигналу в епізодах з тихою динамікою є типовими елементами підготовки до запису. Окрему увагу слід звернути на вбудовані алгоритми автоматичної корекції звуку, які в деяких мобільних пристроях «вирівнюють» динаміку заради якості мовного запису, що може негативно вплинути на музичний матеріал. Також важливо експериментальним шляхом знайти оптимальну відстань від мікрофону, яка дозволяє чітко сприймати текст, але не фіксує зайвої «фізіології» звуку.

Як відомо, для запису використовуються два пристрої: на одному відтворюється референс, на другому відбувається аудіо- та відеофіксація. Відтворення відбувається через навушники, у чому досить часто полягає причина неточного інтонування співака. Навушники ускладнюють сприймання звучання власного голосу шляхом «ізоляції» певних частот. Критично важливо використовувати лише один навушник, щоб друге вухо залишалось вільним для сприймання всього спектра власних частот та точного тюнінгу в межах зонного інтонування.

**Постпродакшн аудіо та відео** залежить від попередніх етапів і ресурсів, які були залучені. У будь-якому випадку цей етап зводиться до прослуховування записаних партій, інтонаційної, динамічної, ритмічної, акустичної та навіть дикційної корекції (залежно від потреб і можливостей), синхронізації, зведення та монтажу відео. Докладне занурення в лабіринти цього етапу — тема для окремої розгорнутої публікації. Проте програмне забезпечення та вміння з ним працювати мають вирішальне значення для якості кінцевого продукту. І чим менш професійним є колектив, чим більше огріхів може бути

у первинних файлах, тим ширші можливості корекції потрібно передбачити.

У віртуальному хорі значна частина функцій керівника переходить до фахівців постпродакшн аудіо. Саме вони частково чи повністю визначають тембровий еталон співу, його охоплення акустикою, регулюють стрій, ансамбль, динаміку, амбісоніку (розташування джерел звуку відповідно до розміщення співаків на екрані) і навіть кількість учасників та дикційну специфіку.

Важливим складником постпродакшну є відеомонтаж. На основі аналізу багатьох віртуальних хорових проєктів різних країн та власного досвіду авторів, нами виокремлено чотири типи монтажних рішень:

- класична сітка-мозаїка — базова технологія, зафіксована у 78% проаналізованих проєктів;
- чергування крупності: від повного вигляду сітки до виділення окремої групи (партії, групи співаків, соліста, інструменталістів) або диригента використано в 1%–2% проєктів;
- динамічна сітка: як правило, вимушене рішення при великій кількості учасників (комірки можуть змінювати форму, колір та розташування, вибудовуватися у фігури, підтримуючи логіку розвитку музичного твору) становить біля 20% відео;
- художній (кінематографічний) монтаж — зафіксовано лише в 11% проаналізованих проєктів. Він передбачає чергування сітки з додатковим художнім відеорядом, який не лише ілюструє звучання, а й поглиблює зміст музики, створює асоціативні образи та формує драматургічне напруження. Сітка віртуального хору наявна на екрані не постійно, а лише за потреби.

**Промоушн** не завжди застосовується свідомо, тому і не відбивається багатьма дослідниками як черговий етап створення віртуального проєкту. Цілеспрямований промоушн має «розпошеним» у часі характер. Умовно його можна поділити на анонсування, супроводження та просування.

Анонсування здійснюється на початку роботи, коли вже є не лише концепція, а й певні напрацювання — короткі відео, аудіо, які можна

показати в соціальних мережах, а також різноманітні пости, інтерв'ю та ін.

Супроводження має підтримувати цікавість до проекту, ініційовану анонсуванням. Це можуть бути бекстейджи, відгуки учасників у вигляді постів у соцмережах, любительські відео, знайомства з ключовими учасниками тощо.

Просування застосовується відносно кінцевого продукту: тут можуть бути залучені і реклама, і певні SMM-протоколи, і тегування. Можна створювати ефект «дефіциту», як це робив Е. Вайтекер, уперше показуючи фінальну версію проекту через пряму трансляцію на Youtube. По-перше, трансляція привертає увагу як перший показ при відсутності інформації про вільне розміщення відео в мережі, по-друге, трансляція може супроводжуватися спілкуванням учасників та глядачів у чаті, а все це, у свою чергу, піднімає відео в рейтингах за протоколами відеохостингу та розміщує його в рекомендації для тих, хто цікавиться хорovým мистецтвом. Таким чином формується т. зв. «природне охоплення» аудиторії.

Можливі також нестандартні рішення. Наприклад, Е. Вайтекер сприяв проведенню наукового дослідження впливу участі у віртуальному хорі на психологічний стан його учасників. І хоча результати дослідження пізніше не підтвердилися, інформація про проекти Е. Вайтекера проникла і до наукових кіл.

**Збір та аналіз фідбеків**, як правило, не сприймаються багатьма дослідниками віртуального хору як певний етап роботи. Частково це пов'язано з тим, що автори одразу бачать результат своїх зусиль (що не в повній мірі можливо на «живому» концерті), а також пасивно отримують відгуки, коментарі глядачів, звіти про статистику переглядів. Відповідно, навіть за відсутності цілеспрямованого аналізу зворотний зв'язок впливає на подальшу діяльність творців віртуального хору. Звісно, якщо вони цю діяльність продовжують.

**Висновки.** На основі аналізу понад сотні віртуальних хорových проектів та наявних наукових розвідок виокремлено 7 етапів процесу роботи віртуального хору, ступінь опрацювання яких суттєво варіюється залежно від масштабу проекту та рівня підготовки учасників.

Визначено, що основною умовою ефективності роботи є отримання якомога якіснішого первинного матеріалу. Саме на це має бути спрямовано увагу керівника колективу та технічних помічників, оскільки саме вади індивідуальних записів призводять до експоненційного зростання кількості зусиль, ресурсів і часу, витрачених на постобробку.

Відповідно до запропонованих критеріїв ефективності (якість інтонування, простота та точність синхронізації, мінімізація постобробки, а також технічна доступність певних інструментів, платформ, додатків та програмного забезпечення), визначено фактори, що мають найбільший вплив на ергономіку створення віртуального хорového проекту:

- своєчасність планування усієї концепції (урахування особливостей відеоряду, визначення формату файлів, кількості одночасної присутності виконавців у кадрі, одяг, рухи тощо);
- правильний вибір твору відповідно до специфіки дистанційного запису (середній темп, не критично крайня теситура, відсутність складних ритмів, невисока «щільність» тексту);
- створення максимально інформативного референсу, який враховує специфіку хорového виконання: здійснення зразкового запису голосами або інструментами із зонним строем, обов'язкова наявність диригентського відео, початкового відліку, хлопка для синхронізації, а також, за потреби, відео партитури;
- принципово акцентована робота над строем й ансамблем під час підготовчої роботи (попарні «вертикальні» записи, спів у дуетах, розбір складних місць, створення нагадувань в партитурі тощо);
- навчання хористів важливим основам самостійного запису: вибір налаштувань пристроїв, попередня перевірка пікових навантажень на мікрофон та фіксації тихого звучання, ізоляція записуючого девайса від вібрацій, вибір акустики приміщення, використання лише одного навушника, дотримання кінцевого тайм-ауту.

Два останні етапи — розпорошений промоушн проекту із залученням не лише «природних», а й свідомо спланованих охоплень аудиторії (анонси, бекстейджи, інтерв'ю, публікації)

та аналіз вражень та впливу проекту через збір фідбеків — не є обов'язковими. Але лише в тому випадку, коли автори проекту не зацікавлені в його популяризації.

**Перспективи подальших досліджень.** У статті запропоновано типологію монтажних рішень відеопостпродакшну, проте етап аудіозведення потребує окремого дослідження. Подальший

рух у цьому напрямі передбачає порівняльний аналіз інструментарію аудіопостобробки (зокрема, можливостей автоматичної синхронізації, інтонаційної корекції та шумозаглушення), а також вивчення залежності кінцевого художнього результату від вибору технічних засобів обробки матеріалу на кожному етапі реалізації проекту.

### Список посилань

- Бондар, Є. (2024) Хоровий диригент в сучасному мистецькому просторі: між професійною традицією та художніми інсайтами. In O. Samoilenko et al. (Rev.), *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends* (pp. 72–89). <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-4>
- Васильєва, О. (2024). Підготовка студентського хору до event-art заходів у дистанційному форматі. В Ю. Бойчук (Гол. оргком.), *Методологія сучасних наукових досліджень: збірник наукових праць учасників Ювілейної XX Міжнародної науково-практичної конференції (22–23 лютого 2024 р., м. Харків)* (сс. 341–344). ХНПУ імені Г. С. Сковороди. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c505a19f-b90a-493e-a383-d3e4b32260c2/content>
- Грищенко, І. (2025). Вплив новітніх технологій на концепцію хорового співу. В С. С. Горбенко та ін. (Рец.), *Синтез мистецтв як відображення змін соціокультурного простору сьогодення: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених (23–24 квітня 2025 р., м. Житомир)* (сс. 53–56). Житомирський державний університет імені Івана Франка. <https://eprints.zu.edu.ua/44011/1/1.pdf>
- Качуринець, Л. (2020). Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних, 3*(34), 211–218. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-33>
- Мартинівська, О. (2025). Трансформаційні процеси у дитячому хоровому мистецтві: теоретичні передумови. *Музичне мистецтво і культура, 43*(43), 305–319. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-22>
- Михайлова, Н. (2022). Педагогічна діяльність хормейстера в умовах дистанційного навчання: адаптація, проблеми, перспективи. В Н. А. Белік-Золотарьова, О. М. Батовська (Ред.), *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матеріали VI міжнародної науково-практичної конференції* (сс. 132–135). ХНУМ ім. І. П. Котляревського. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/624>
- Соколова, А. (2024). Віртуальні хори як актуальна форма сучасного event-art простору. *Новий колегіум, 3*(115), 44–50. <https://doi.org/10.34142/nc.2024.3.44>
- Солдатенко, О. (2024). Зарубіжний досвід організації віртуальних хорових проектів. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки», 1*(1), 169–177. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2024-PP-1-169-177>
- Сухецька, О. (2021). Віртуальний хор: окремі питання теорії і практики (до постановки проблеми). *Музичне мистецтво і культура, 1*(32), 392–402. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-29>
- Сухецька, О. (2022). Віртуальний хор: сутність явища та поняття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», 46*(46), 138–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627>
- Фу, С. (2023а). Виконавські завдання співаків віртуального хору. В Н. Рябуха та ін. (Ред.), *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції молодих учених (20–21 квіт. 2023 р.)* (Т. 1, с. 269–270). ХДАК.
- Фу, С. (2023b). Віртуальний хор: між технічним та естетичним. *Культура України, 81*(81), 77–84. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.10>
- Daffern, H., & Balmer, K., & Brereton, J. (2021). Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology, 12* [624474]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474>
- Eren, H., & Öztuğ, E. (2020). The implementation of virtual choir recordings during distance learning. *Cypriot Journal of Educational Science, 15*(5), 1117–1127. <https://doi.org/10.18844/cjes.v15i5.5159>
- Mróz, B., & Ody, P., & Kostek, B. (2022). Creating a Remote Choir Performance Recording Based on an Ambisonic Approach. *Applied Sciences, 12*(7), 3316. <https://doi.org/10.3390/app12073316>

## References

- Bondar, E. (2024) The Choral Conductor in the Contemporary Artistic Landscape: Between Professional Tradition and Artistic Insights. In O. Samoilenko et al. (Eds.), *Vocal and Choral Art and Education: Historical Research, Performance Concepts, Modern Trends* (pp. 72–89). <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-4>. [In Ukrainian].
- Vasylieva, O. (2024). Preparing a student choir for event-art activities in a remote format. In Yu. Boichuk (Ed.), *Methodology of Modern Scientific Research: Collection of Scientific Papers by Participants of the 20<sup>th</sup> Jubilee International Scientific and Practical Conference (February 22–23, 2024, Kharkiv)* (pp. 341–344). Kharkiv National Pedagogical University named after H. S. Skovoroda. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c505a19f-b90a-493e-a383-d3e4b32260c2/content>. [In Ukrainian].
- Hryshchenko, I. (2025). The Impact of New Technologies on the Concept of Choral Singing. In S. S. Horbenko et al. (Reviewers), *Synthesis of the Arts as a Reflection of Changes in the Contemporary Sociocultural Space: Proceedings of the II All-Ukrainian Scientific and Practical Conference of Higher Education Students and Young Scholars (April 23–24, 2025, Zhytomyr)* (pp. 53–56). Ivan Franko State University of Zhytomyr. <https://eprints.zu.edu.ua/44011/1/1.pdf>. [In Ukrainian].
- Kachurynets, L. (2020). The virtual choir as an essential pedagogical experience in the context of distance learning. *Aktualni pytannia humanitarnykh*, 3(34), 211–218. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-33>. [In Ukrainian].
- Martynovska, O. (2025). Transformational processes in children's choral art: theoretical prerequisites. *Muzychne mystetstvo i kultura*, (43), 305–319. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-22>. [In Ukrainian].
- Mykhailova, N. (2022). The pedagogical activities of a choir director in the context of distance learning: adaptation, challenges, and prospects. In N. A. Bielik-Zolotarova, O. M. Batovska (Eds.), *Conducting and Choral Education: A Synthesis of Theory and Practice: Proceedings of the 6<sup>th</sup> International Scientific and Practical Conference* (pp. 132–135). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/624>. [In Ukrainian].
- Sokolova, A. (2024). Virtual Choirs as a Contemporary Form of Event-Art Space. *Novyi kolehium*, 3(115), 44–50. <https://doi.org/10.34142/nc.2024.3.44>. [In Ukrainian].
- Soldatenko, O. (2024). International experience in organizing virtual choral projects. *Naukovi zapysky. Seriya "Psykhologo-pedahohichni nauky"*, (1), 169–177. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2024-PP-1-169-177>. [In Ukrainian].
- Sukhetska, O. (2021). The Virtual Choir: Selected Issues in Theory and Practice (A Preliminary Analysis). *Muzychne mystetstvo i kultura*, 1(32), 392–402. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-29>. [In Ukrainian].
- Sukhetska, O. (2022). Virtual Choir: The Essence of the Phenomenon and the Concept. *Visnyk KNUKiM. Seriya "Mystetstvoznavstvo"*, (46), 138–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627>. [In Ukrainian].
- Fu, S. (2023a). Performance Tasks of Virtual Choir Singers. In N. Riabukha et al. (Eds.), *Culture and the Information Society of the XXI Century: Proceedings of the International Scientific and Theoretical Conference of Young Scholars (April 20–21, 2023)* (Vol. 1, pp. 269–270). Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Fu, S. (2023b). Virtual Choir: Between the Technical and the Aesthetic. *Culture of Ukraine*, (81), 77–84. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.10>. [In Ukrainian].
- Daffern, H., & Balmer, K., & Brereton, J. (2021). Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12 [624474]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474>. [In English].
- Eren, H., & Öztuğ, E. (2020). The implementation of virtual choir recordings during distance learning. *Cypriot Journal of Educational Science*, 15(5), 1117–1127. <https://doi.org/10.18844/cjes.v15i5.5159>. [In English].
- Mróz, B., & Ody, P., & Kostek, B. (2022). Creating a Remote Choir Performance Recording Based on an Ambisonic Approach. *Applied Sciences*, 12(7), 3316. <https://doi.org/10.3390/app12073316>. [In English].

Отримано: 02.04.2026  
Прийнято до друку: 20.04.2026

### Фу Сінбін

аспірант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

### Ю. В. Воскобойнікова

доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

### Fu Xinbin

postgraduate student, Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

### Yu. Voskoboinikova

Doctor of Art History, Head of the Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

## ТВОРЧИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ОПЕРАТОРА ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОЇ МОВИ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ТВОРІВ

**С. Борденюк**

Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,  
Україна  
bordens2662@gmail.com

**S. Bordeniuk**

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine  
<http://orcid.org/0000-0003-2561-1409>

### **С. Борденюк. Творчий інструментарій оператора як основа формування образної мови аудіовізуальних творів**

Здійснено комплексний аналіз творчого інструментарію оператора та визначено його роль у формуванні образної мови аудіовізуальних творів. З'ясовано вплив операторської майстерності на естетичні та змістові параметри відеопродукту, а також на обґрунтування значущості професійного й ефективного використання операторських засобів для досягнення високої якості візуального контенту. Уперше системно проаналізовано вплив руху камери, композиції кадру, світлового та кольорового рішень на формування образної мови аудіовізуального твору; узагальнено особливості взаємодії зазначених елементів у процесі конструювання візуального образу, що визначає його естетичну організацію та емоційне сприйняття глядачем. З'ясовано, що сучасна операторська практика характеризується синтезом технічних і естетичних рішень, де інструментарій постає не лише як засіб фіксації зображення, а і активний чинник формування художнього образу.

**Ключові слова:** композиція, світло, колір, кіно, рух камери, аудіовізуальне мистецтво.

### **S. Bordeniuk. The cinematographer's creative toolkit as a basis for shaping the figurative language of audiovisual works**

**The purpose of the article** is a comprehensive analysis of the cinematographer's creative toolkit and the determination of its role in shaping the visual language of audiovisual works. The study is focused on clarifying the impact of cinematographic mastery on the aesthetic and semantic parameters of video production, as well as on substantiating the importance of professional and effective use of cinematographic means to achieve high-quality visual content.

**The methodology** is based on theoretical, analytical-descriptive, and empirical approaches. The theoretical approach was applied to analyze contemporary

sources on the subject within the context of studying the cinematographer's creative toolkit. Analytical and descriptive approaches were used to identify the specific features of film production through the means of artistic expressiveness in cinematography. The empirical approach enabled a comparative analysis of the cinematographer's technical and artistic tools and the determination of their impact on the quality of audiovisual works.

**The scientific novelty** of the study lies in the systematic analysis of the influence of camera movement, frame composition, lighting, and color solutions on the formation of the visual language of audiovisual works. For the first time, the interaction of these elements in the process of constructing a visual image has been generalized, defining its aesthetic organization and emotional perception by the viewer. It has been established that contemporary cinematographic practice is characterized by a synthesis of technical and aesthetic solutions, where the toolkit functions not merely as a means of image recording but as an active factor in the formation of the artistic image.

**Conclusions.** The study substantiates the significance of the cinematographer's creative toolkit as a determining factor in shaping the visual language of audiovisual works. Based on the analysis of cinematic examples, the role of camera movement in creating visual atmosphere and spatial dynamics has been clarified. The influence of composition, lighting, and color design on the visual structure of a film has been systematized, and the factors determining emotional impact and audience perception of audiovisual material have been generalized.

**Keywords:** composition, light, color, cinema, camera movement, audiovisual art.

**Актуальність теми дослідження.** Стрімкий розвиток аудіовізуальної індустрії та інтенсифікація медіаконкуренції зумовлюють зростання вимог до художнього рівня екранної продукції. В умовах перенасичення інформаційного

простору традиційні засоби зйомки й монтажу дедалі частіше виявляються недостатніми для створення виразних, концептуально цілісних і емоційно переконливих візуальних образів. Це актуалізує потребу переосмислення ролі творчого інструментарію оператора у формуванні образної мови аудіовізуальних творів.

**Постановка проблеми.** Зростання конкуренції між кіностудіями, телевізійними платформами та цифровими медіасервісами супроводжується трансформацією глядацьких очікувань і підвищенням критеріїв естетичної якості контенту. У цих умовах особливого значення набуває професійна майстерність оператора, зокрема вміння свідомо й концептуально застосовувати композицію кадру, рух камери, світлове та кольористичне рішення як засоби формування візуальної виразності.

Сучасний реципієнт орієнтований не лише на отримання інформації, а й на переживання емоційно-естетичного досвіду. Саме тому операторське мистецтво постає одним із ключових чинників створення цілісного художнього простору твору, здатного забезпечити глибоке емоційне залучення глядача. Ефективне використання творчих прийомів дозволяє не лише привернути увагу аудиторії, а й утримати її, формуючи стійкий візуальний образ і посилюючи наративну структуру.

Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення та систематизації операторських засобів як інструментів формування образної мови аудіовізуального твору в умовах сучасних технологічних і культурних трансформацій.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Значущість операторської роботи в кінематографі розглядається як комплексна творча функція, що охоплює формування візуальної мови фільму та забезпечення його художньої цілісності, ці перспективні аспекти щодо ролі оператора в кіно дослідила Л. Брюховецька (2011).

Технології відеозйомки та допоміжні технічні засоби оператора як невіддільні складові в контексті досягнення творчого задуму в аудіовізуальному мистецтві дослідили автори О. Безручко та Д. Аліфанов (2024).

У науковому дослідженні авторів О. Аліфанова та Г. Десятника (2016) акцентується, що колір є одним із визначальних чинників впливу на аудиторію в умовах інтерактивного телебачення, оскільки він формує емоційне сприйняття та підсилює комунікативний ефект екранного продукту.

Водночас колірні палітра в кіно осмислюється як важливий художній ресурс, що виконує функції передачі емоцій, створення настрою та формування символічних смислів у структурі фільму. Цю думку підкреслює Й. Іттен (2022).

В. Гоян (2002) розкрила питання кольористики та зображальні естетики телевізійних програм у контексті світового досвіду.

В. Жук (2012) розглянув питання щодо руху камери в контексті посилення занурення глядача на подієвий простір фільму, що сприяє глибшому сприйняттю наративу та його динаміки.

**Метою статті** є цілісне осмислення творчих засобів оператора як ключового чинника формування візуально-образної системи аудіовізуального твору.

У межах розвідки планується визначити особливості використання операторського інструментарію в сучасному екранному мистецтві, а також простежити, як ці засоби взаємодіють у структурі формування образної мови в аудіовізуальних творах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У сучасному аудіовізуальному мистецтві творчий інструментарій оператора набуває визначального значення як ключовий чинник формування художньої виразності екранного твору. У системі сукупності творчого операторського інструментарію забезпечується побудова цілісної образної системи, що структурує візуальний простір і впливає на глядацьке сприйняття. Так, операторська майстерність виходить за межі технічного процесу фіксації зображення та перетворюється на інструмент художнього моделювання реальності, де кожен елемент відіграє роль у формуванні естетичної, емоційної та смислової багатомірності аудіовізуального твору.

У контексті формування образної мови аудіовізуального твору ключове значення має системний аналіз творчого інструментарію оператора.

Спробу окреслити його сутність здійснив Г. Десятник у праці «Від задуму до екрана». Автор висловлює думку, згідно з якою кадр постає не лише технічною одиницею зображення, а й структурним елементом образної системи твору (Десятник, 2015, с. 134). У цьому контексті ми можемо сказати, що кадр постає не лише як базова технічна одиниця фіксації зображення, а і як структурний і смисловий творчий елемент образної системи екранного твору. Він виконує функцію організації візуальної інформації, задаючи композиційні, просторові та ритмічні параметри сприйняття. А саме через взаємодію світла, кольору, ракурсу та внутрішньо-кадрового руху кадр набуває статусу носія художнього змісту, що формує емоційний та семантичний рівні. У такому розумінні кожен кадр є частиною цілісної візуальної структури, де його значення визначається не ізольовано, а у взаємозв'язку з попередніми та наступними елементами монтажної побудови. Таким чином, кадр функціонує як активний компонент образної мови, що бере участь у формуванні художнього задуму та загальної драматургії аудіовізуального твору.

Слід зазначити, що важливими складниками творчого інструментарію є світло й колір, які в сукупності формують цілісну систему візуальної виразності. Так, на думку Л. Брюховецької (2006), «особистість оператора виявляється в нюансах і найтонших особливостях, непомітних глядачеві — в характері освітлення і композиції кадру, специфічному трактуванні рухів камери. Оператор же, який захоче підкреслити власну особистість, нагадає віртуоза, який за будь-яку ціну додає своїх рис, сподіваючись, що його мистецтво зблисне на екрані» (с. 116). З вищезазначеного випливає, що індивідуальність оператора проявляється не через пряме самовираження, а через систему тонких візуальних рішень, а саме: світлотональну організацію кадру, композиційну побудову та специфіку руху камери, які формують загальну образну атмосферу фільму. Так, оператор виступає не як автор, що демонструє себе, а як медіатор художнього бачення, який опосередковано впливає на сприйняття твору глядачем. Натомість надмірне акцентування власної присутності може порушувати цілісність екранного образу, переводячи

операторське мистецтво в площину самодемонстрації, а це потенційно знижує художню органічність кінематографічного твору.

Також необхідно відзначити, що світло й колір як складники творчого інструментарію оператора виходять за межі технічного забезпечення зображення, адже саме через світлотіньову організацію та колористичне рішення формується емоційний простір кадру, моделюється його символічна наповненість і визначається художня цілісність екранного образу. Так, Й. Іттен у праці «Мистецтво кольору» наголошував, що колір є втіленням життя, адже без нього світ сприймався б як неживий. Він постає як первісна сутність, що походить від давнього безбарвного світла та його антиподу — темряви. Колір народжується зі світла, яке виступає його першоосновою і джерелом» (Іттен, 2022, с. 8).

Отже, наведена думка акцентує не лише на фізичній, а й на естетико-філософській першоснові світла як джерела виникнення кольору. З позиції авторського осмислення це означає, що світло виступає не просто технічним інструментом, а фундаментальною категорією екранної мови, яка визначає саму можливість візуального існування образу. Колір у цьому контексті постає як похідна, як результат взаємодії світлових потоків із середовищем і матерією, а відтак, як носій емоційного, символічного та смислового навантаження.

Світло в аудіовізуальному творі визначає пластичну модель об'єктів, виявляє їхню текстуру, структурує простір та акцентує драматургічно важливі деталі. Колористичне рішення, у свою чергу, формує психологічний підтекст сцени та сприяє глибшому розкриттю внутрішніх станів персонажів. Слід зазначити, що залежно від освітлення трансформується емоційна тональність кадру: м'яке розсіяне світло створює атмосферу затишку та гармонії, тоді як жорстке спрямоване підсилює драматизм і напруження. Контрастні світлотіньові рішення формують глибину простору, підкреслюють тривимірність зображення та структурують композицію.

Так, експерименти з кольоровими акцентами дозволяють операторові вибудовувати додаткові смислові шари, надаючи сцені символічного виміру. Особливе значення в системі операторських засобів має використання природного

освітлення, яке формує відчуття автентичності та реалістичності. У цьому контексті, К. Степаненко та О. Веремій у праці «Особливості втілення творчого задуму зображення природи в художньому та документальному кіно» зазначають: «Погода — важливий елемент виробництва кінематографічного продукту, адже дощ, сніг чи туман мають свої технічні особливості в процесі зйомок, особливо для операторів. До прикладу, дощ і хмарна погода характеризуються нерівномірністю освітленості. Це стосується горизонтальних і вертикальних поверхонь. Попри це, створюючи кадри в таку погоду, можна відзняти всі насичені природні кольори» (Степаненко & Веремій, 2024, с. 92).

Таким чином, природні світлові умови стають частиною художнього задуму й активно впливають на формування образної мови аудіовізуального мистецтва. Така інтерпретація відкриває глибше розуміння операторської практики, а саме: керування світлом означає не лише формування видимості, а й конструювання сенсів.

Доцільно зазначити, що світло в кіномистецтві трактується як ключовий інструмент формування атмосфери та візуального стилю кінострічки, що безпосередньо впливає на інтерпретацію сюжету та емоційний стан аудиторії.

Важливо ще й те, що розбіжність між «реальним» і «екранним» кольором зумовлює необхідність формування окремої теорії кольору в телебаченні, яка враховує не лише фізіологію людського зору, а й технічні особливості медіа. Це, своєю чергою, підкреслює важливість професійної майстерності оператора та колористичного мислення у створенні переконливого й виразного аудіовізуального образу. У своїй роботі В. Гоян (2002) зазначає, що «Телебачення має власну теорію кольору, яка частково не збігається із загальноприйнятою у мистецтві. Сприйняття кольору на телебаченні, його розуміння і «прочитання» трохи відмінне від бачення людиною кольорів і відтінків у реальному житті» (Гоян, 2002). Так, наведена думка акцентує на специфіці екранного середовища як особливого простору візуальної репрезентації, де колір функціонує не лише як естетична категорія, а і як технічно зумовлений феномен.

Саме тому колір у телевізійному зображенні не є прямим відтворенням дійсності, а виступає результатом складної взаємодії технологічних і художніх чинників.

Також колір визначає емоційний вплив аудіовізуального продукту на глядача. Автори О. Безручко та А.-Н. Мануляк зазначають: «Використання новітніх технологій змінило можливості екранної виразності й підхід до художнього вирішення екранного простору, яке одночасно є і реальним, і символічним. І тут особливу роль відіграє кольорове рішення, яке може бути і засобом художньої виразності, і засобом впливу на людину» (Безручко & Мануляк, 2019, с. 210). Таким чином, колористика виступає важливим інструментом психологічного та естетичного впливу, здатним формувати асоціативні ряди й емоційні реакції.

Отже, ми можемо констатувати, що високий рівень професійної компетентності оператора залежить від його вміння інтегрувати світло й колір у загальну систему виразальних засобів, від якого залежить цілісність образної мови аудіовізуального твору. Саме через світлотіньове моделювання та колористичні рішення конструюється візуальна атмосфера, окреслюється психологічний стан персонажів і закладаються символічні смисли.

Освітлення і колір не лише забезпечують технічну якість зображення, а й формують емоційний тон та естетичну цілісність кадру. Як слушно зазначає Л. Брюховецька: «Заслуга оператора в розширенні меж та можливостей кіно, у вирішенні колористичних завдань, в композиційній довершеності як кожного кадру, так і монтажних фраз, дуже велика» (Брюховецька, 2011, с. 361). Так, світло і колір постають не допоміжними, а концептуальними засобами творення візуального образу й чинниками формування художньої виразності, емоційної глибини та смислової багатимірності аудіовізуального твору.

Водночас образна мова аудіовізуального продукту ґрунтується на динамічній природі екранного мистецтва. У цьому контексті рух камери як складник операторського інструментарію виступає засобом організації ритму, простору та драматургічного напруження. Корекція положення камери, вибір траєкторії її переміщення

та темп руху безпосередньо впливають на характер сприйняття сцени, формуючи певну точку зору та емоційний вектор.

Важливою складовою образної мови є також монтажний ритм. З цього приводу С. Горєвалова та Г. Десятника зазначають, що «рух — у будь-якій формі — фізичній, психологічній, драматичній, інформаційній... — взагалі складає основу кінематографічної і телевізійної дії» (Горєвалов & Десятник, 2014, с. 60), що підкреслює фундаментальну роль динаміки у формуванні екранної образності. Слід зазначити, що рух камери як складник творчого інструментарію оператора відіграє визначальну роль у формуванні образної мови аудіовізуального твору. Саме через різні типи переміщення камери вибудовується візуальна атмосфера, моделюється емоційний простір сцени та конструюється смислова перспектива зображення.

У цьому контексті автори О. Ковш та О. Копачинський зазначають: «Навмисно робиться швидка зміна кадрів: деталей і крупних планів — створюється напруга. А коли з'являється загальний план із комфортною тривалістю — відбувається видих. "Розв'язання" сцени завершено, глядач переживає емоції, відпочиває і готовий до наступного вдиху. У такий спосіб якісне кіно "дихає"» (Ковш & Копачинський, 2023, с. 110). Така ритмічна організація безпосередньо впливає на емоційний досвід глядача і є складовою системи операторських засобів. Переміщення камери дозволяє моделювати динаміку екранної дії, керувати глядацькою увагою та структурувати наратив.

Одним із базових і водночас універсальних прийомів є панорама, що функціонує як засіб візуальної організації простору та авторської інтерпретації подій. Так, О. Алфінов та Г. Десятник зазначають, що «вона є виразом авторського погляду, авторської цікавості, авторської позиції, засобом зображального залучення глядача до спільної драматургічної дії» (Алфінов & Десятник, 2016, с. 19). Таким чином, візуальні елементи постають не лише як форма відтворення реальності, а як інструменти конструювання смислу й емоційного залучення, що забезпечують співтворчість автора і аудиторії в межах драматургічної дії, а панорама постає не лише

технічним прийомом, а й елементом образної структури твору.

Вищезгадані автори наголошують, що її зміст може відображати суб'єктивне бачення, зокрема через передачу погляду дійової особи, що безпосередньо впливає на формування художньої концепції екранного простору. У системі операторських засобів панорама забезпечує поступове розкриття просторових і смислових доміант кадру, створюючи ефект відкриття й занурення. Окрім цього, панорама виконує акцентуючу функцію, спрямовуючи увагу глядача на ключові деталі або персонажів, тим самим структуруючи візуальні наративи.

Так, елементи творчого інструментарію оператора виступають дієвим засобом формування образної мови аудіовізуального продукту. Варіативність способів переміщення камери дозволяє моделювати емоційні стани, підсилювати драматургію, організовувати простір кадру та вибудовувати цілісну систему візуальних образів. У цьому контексті операторська майстерність визначає не лише технічну якість зображення, а й глибину художнього впливу твору на глядача.

Отже, на сучасному етапі розвитку аудіовізуального мистецтва, яке поєднує художньо-творчі й технічні процеси, розширює можливості реалізації операторського задуму. Як зазначає В. Жук, що «сучасна кіностудія являє собою складний виробничий організм, де поєднується художньо-творчий та виробничо-технічний процеси, в результаті яких створюється продукт кіномистецтва...» (Жук, 2012, с. 288). Відповідно, інтегровані системи виробництва аудіовізуального продукту, у яких художньо-естетичні та техніко-технологічні складові функціонують у нерозривній єдності, передбачають не просто паралельне співіснування творчих і виробничих процесів, а їхню структурну взаємодію, де художній задум детермінує технічні рішення, а технологічні можливості, своєю чергою, впливають на форму художнього вираження. Так, кіностудія постає як динамічний організм координатії креативних і інженерних ресурсів, результатом функціонування якого є цілісно організований кінематографічний твір. А в контексті взаємодії світла, кольору, ритму та руху

камери формується цілісна система творчого інструментарію оператора, що визначає художню виразність й емоційну глибину аудіовізуального продукту.

Узагальнюючи викладене вище, слід окреслити перспективи подальших наукових розвідок пов'язаних з поглибленим вивченням трансформацій творчого інструментарію оператора в умовах стрімкого розвитку цифрових технологій та мультимедійного середовища. Так, набуває актуальності питання впливу новітніх засобів візуалізації, зокрема віртуальної та доповненої реальності, на формування образної мови аудіовізуального твору. Також окремої уваги потребує аналіз взаємодії операторської майстерності з алгоритмізованими процесами створення контенту, включно з використанням ШІ та автоматизованих систем обробки зображення. Перспективним напрямом є вивчення змін у сприйнятті аудіовізуального продукту глядачем у контексті нових медіаплатформ та кліпового мислення аудиторії.

Подальші наукові розвідки та перспективи можуть бути спрямовані на розроблення теоретичних моделей інтеграції технічних і художніх складових операторської майстерності, що дозволить глибше осмислити її роль у формуванні сучасного медіадискурсу.

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що творчий інструментарій оператора є визначальною основою формування образної мови сучасного аудіовізуального твору. Практика роботи в умовах зростаючої конкуренції між традиційними телеканалами та

інтернет-ЗМІ засвідчує трансформацію підходів до візуалізації подій: образна мова перестає бути прямолінійною та документально нейтральною, натомість набуває ознак авторської інтерпретації.

З'ясовано, що оператор у сучасному медіапросторі є не лише технічним виконавцем зйомки, а й повноцінним співавтором екранного твору. Через композицію кадру, світлотіньову організацію, ракурс, рух камери, ритм монтажного мислення та інші творчі засоби він формує візуальний образ подій, який безпосередньо впливає на емоційне та смислове сприйняття аудиторії.

Доведено, що пряма фіксація реальності вже не забезпечує належного рівня глядацької зацікавленості, натомість ефективною стає стратегія створення унікальної візуальної концепції, що поєднує технічну майстерність і художню інтерпретацію матеріалу. Саме така модель професійної діяльності оператора сприяє підвищенню конкурентоспроможності аудіовізуального продукту та утриманню глядацької уваги. Отже, творчий інструментарій оператора слід розглядати як системо-утворюючий чинник образної мови аудіовізуального твору, що визначає його естетичну виразність, комунікативну ефективність та актуальність у сучасному медійному середовищі.

**Перспективи подальших наукових розвідок** убачаються в поглибленому дослідженні трансформацій творчого інструментарію оператора в умовах цифровізації та конвергенції аудіовізуальних технологій в операторському мистецтві.

### Список посилань

- Аліфанов, О. А., & Десятник, Г. О. (2016). *Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти*. Вид. КНУ ім. Тараса Шевченка.
- Безручко, О., & Мануляк, А.-Н. (2019). Вплив кольору на глядацьку аудиторію інтерактивного телебачення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), 208–215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185711>
- Безручко, О., & Аліфанов, Д. (2024). Технології відеозйомки та допоміжні технічні засоби оператора як невід'ємна складова досягнення творчого задуму в аудіовізуальному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7(2), 315–327. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319014>
- Брюховецька, Л., Собуцький М. (2006). *Кінооператор і кінорежисер — опоненти чи співники? (Внесок Юрія Ілленка у розвиток мистецтва кіно)*. *Наукові записки: теорія та історія культури*, 49, 115–118. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/7720>
- Брюховецька, Л. (2011). *Кіномистецтво*. Логос.

- Горевалов, С., & Десятник, Г. (2014). *Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво*. КНУ.
- Гоян, В. В. (2002). *Кольористика та зображальна естетика телевізійних програм: світовий досвід*. Ін-т журналістики.
- Десятник, Г. О. (2015). *Від задуму до екрана*. КНУ.
- Жук, В. (2012). Моделювання системи кіновиробництва. *Наукові записки. Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Економіка, 20, 287–290. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoa\\_2012\\_20\\_63](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoa_2012_20_63)
- Іттен, Й. (2022). *Мистецтво кольору*. ArtHuss.
- Ковш, О., & Копачинський, О. (2023). Особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві: спецефекти та переходи, *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 6(1), 105–117. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255>
- Степаненко, К., & Веремій, О. (2024). Особливості втілення творчого задуму зображення природи в художньому та документальному кіно, *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 7(1), 87–97. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302769>

## References

- Alifanov, O. A., & Desiatnyk, H. O. (2016). *Fundamentals of Cinematography: Theoretical and Historical Aspects*. Published by Taras Shevchenko National University of Kyiv. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O., & Manuliak, A.-N. (2019). The influence of color on the audience of interactive television. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 2(2), 208–215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185711>. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O., & Alifanov, D. (2024). Video filming technologies and the cinematographer's technical tools as an integral component of realizing creative intent in audiovisual art. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 7(2), 315–327. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319014>. [In Ukrainian].
- Briukhovetska, L., & Sobutskyi, M. (2006). Cinematographer and Film Director — Opponents or Allies? (Yuriy Illienko's Contribution to the Development of the Art of Cinema). *Naukovi zapysky: teoriia ta istoriia kultury*, 49, 115–118. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/7720>. [In Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2011). *Cinematic Art*. Logos. [In Ukrainian].
- Horevalov, S., & Desiatnyk, H. (2014). *Introduction to the Major in Film and Television Arts*. Taras Shevchenko National University of Kyiv. [In Ukrainian].
- Hoian, V. V. (2002). *Color Theory and Visual Aesthetics of Television Programs: Global Experience*. Institute of Journalism. [In Ukrainian].
- Desiatnyk, H. O. (2015). *From Concept to Screen*. Taras Shevchenko National University of Kyiv. [In Ukrainian].
- Zhuk, V. (2012). Modeling the Film Production System. *Naukovi zapysky. Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia"*. Serii: Ekonomika, 20, 287–290. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoa\\_2012\\_20\\_63](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoa_2012_20_63). [In Ukrainian].
- Itten, J. (2022). *The Art of Color*. ArtHuss. [In Ukrainian].
- Kovsh, O., & Kopachynskyi, O. (2023). Features of Editing in Contemporary Audiovisual Production: Special Effects and Transitions. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 6(1), 105–117. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255>. [In Ukrainian].
- Stepanenko, K., & Veremii, O. (2024). Features of the Implementation of Creative Concepts in the Depiction of Nature in Art and Documentary Cinema, *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 7(1), 87–97. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302769>. [In Ukrainian].

Отримано: 24.02.2026  
Прийнято до друку: 20.03.2026

### С. Борденюк

заслужений діяч мистецтв України, професор з/н кафедри операторської майстерності та фотомистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

### S. Bordeniuk

Honored Art Worker of Ukraine, Professor of the Department of Cinematography and Photographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

## СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ ХІХ СТ.

Шен Й

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна  
1121054350@qq.com

Sheng Yi

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0002-6153-2505>

### Шен Й. Сильові засади камерно-вокальної лірики ХІХ ст.

Статтю присвячено стильовим засадам камерно-вокальної лірики у творчості композиторів ХІХ ст. Дж. Россіні, Г. Доніцетті, С. Меркаданте, П. Віардо, Ж. Ланг, Л. Райхардт, А. Голмес, С. Шамінад у контексті національних традицій (італійська, німецька, французька), жанрової специфіки (арієта, баркарола, канцона, романс) та виконавської інтерпретації. Дослідження виявляє взаємодію оперного й камерного мислення, особливості *bel canto*, психологічної камерності та симфонізації вокальної мелодики. Особливу увагу приділено гендерному аспекту та ролі жінок-композиторок у формуванні нової моделі камерно-вокальної драматургії. Визначено, що камерно-вокальна творчість ХІХ століття є не лише жанровою сферою салонної культури, а й простором психологічного та інтонаційного моделювання емоційного досвіду. Підкреслено значення цих творів для сучасної виконавської й педагогічної практики.

**Ключові слова:** камерно-вокальна лірика, *Lied*, *mélodie*, *bel canto*, жінки-композиторки, творчість ХІХ ст., інтерпретація.

### Sheng Yi. Stylistic principles of chamber and vocal lyrics of the XIX century.

**The relevance of the research.** Chamber and vocal music of the XIX century is one of the key segments of European musical culture, which reflected the stylistic, national and psychological tendencies of romanticism. Despite a significant number of studies of the opera legacy of composers of the XIX century, chamber and vocal genres — ariettas, canzonets, romances, *mélodie* and *Lied* — remain insufficiently systematized, especially in the context of performing poetics and a gender approach. Special attention is required for chamber and vocal compositions of opera composers and the creativity of women-composers, whose chamber and vocal music demonstrates a different type of intonational thinking, psychological dramaturgy and artistic representation.

**The purpose of the research** is to systematize chamber-vocal genres in the creativity of composers of the XIX century and identify their stylistic, national

and performing features within the Italian, German and French musical traditions.

**The methodology** is based on a combination of historical-stylistic, genre-analytical, interpretological and hermeneutic approaches. In this work we applied a comparative approach to compare male and female composing creative work, as well as elements of gender musicology, which allowed us to identify the specifics of the psychological and intonational organization of chamber-vocal compositions.

**The results.** The article proves that the chamber-vocal lyrics of the XIX century form a complex system of stylistic models. The creativity of G. Rossini, G. Donizetti and S. Mercadante reveals the influence of opera thinking on chamber genres, which is manifested in dramaturgy, orchestral type of piano accompaniment, complicated melody and scene nature of vocal expression. The creative work of P. Viardot is considered as a synthesis of *bel canto* and chamber music, where intonation performs the psychological function of an internal dramatic gesture. In the *Lied* of J. Lang and L. Reichardt, a tendency towards intimate psychological lyrics based on the hermeneutics of chamber music and “silent emotion” has been traced. In the creative work of A. Holmes and S. Chaminade, the symphonization of vocal melody and the combination of chamber music with the orchestral type of musical thinking have been revealed.

**The scientific novelty** lies in the comprehensive analysis of chamber and vocal lyrics of the XIX century through the prism of stylistic, gender and performing issues. For the first time, the chamber and vocal creative work of Italian opera composers and women-composers of the German and French traditions have been compared in a single analytical field.

**The practical significance** lies in the possibility of using its results in courses on the history of music, analysis of musical compositions, vocal pedagogy and interpretation of chamber and vocal music. The materials of the article can be useful for performers, teachers and researchers of the musical culture of the XIX century.

**Conclusions.** Chamber and vocal lyrics of the XIX century appear as a multidimensional artistic space, which combines national traditions, opera dramaturgy,

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

psychological chamber quality and intonational expressiveness. It has been established that the stylistic differences between male and female composing creativity are especially clearly manifested in the ways of musical embodiment of emotional experience, which determines the prospects for further gender-interpretative research of chamber and vocal music of the XIX century.

**Keywords:** *chamber and vocal lyrics, Lied, mélodie, bel canto, women-composers, XIX century creativity, interpretation.*

**Актуальність теми дослідження.** XIX ст. — час розквіту камерно-вокальних жанрів у творчості багатьох композиторів, незалежно від того, працювали вони більше з оперою, простором салону чи в стилі бідермаер. Каталоги композиторських опусів налічують велику кількість творів із жанровими назвами «арієта», «канцонета», «романс», «баркарола» та ін. й вельми цікаво та важливо прослідкувати певні риси, які мають такі твори як у межах стилів окремих митців, так і в межах національних традицій. Окрема тема — наявність не тільки творчості композиторів-чоловіків, але й розквіт творчості жінок-композиторок (зокрема — Ф. Мендельсон-Гензель, К. Вік-Шуман та ін.), де інколи мають місце зовсім інші передумови та завдання складених опусів.

**Постановка проблеми.** В попередніх статтях авторки запропонованої статті (Шен І, 2025, 2026) вже йшлося про творчість жінок-композиторок та окремо проаналізована камерно-вокальна творчість В. Белліні. Але чимало прикладів камерно-вокального жанру маємо зокрема у творчості представників італійського оперного мистецтва — Дж. Россіні, Г. Доницетті, С. Меркаданте, що потребує окремої уваги. Також цікавим є пласт камерно-вокальної творчості таких мисткинь, як П. Віардо, Ж. Ланг, Л. Райхардт, А. Голмес, С. Шамінад. Їхні твори мають яскравий стиль, віддзеркалюють особливості світосприйняття XIX ст., і водночас є доволі зручними для виконання, а відтак — активно залучені до навчання співу в різних навчальних закладах світу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість композиторів та композиторок, які обрані для дослідження, частково висвітлюється в публікаціях, які вже стали класикою

монографічного жанру. Зокрема, варто відмітити дослідження О. Стахевича, присвячені вокальній культурі Європи XIX ст. (Стахевич, 2013), монографію Х. Едвардса (Edwards, 1869) про Дж. Россіні, Ф. Волкера (Walker, 1952), який здійснив публікацію листування С. Меркаданте та Дж. Верді. З більш сучасних розвідок виокремимо декілька тематичних і жанрових напрямів, пов'язаних із дослідженням жіночої композиторської творчості XIX ст., камерно-вокальної музики та проблем інтерпретації. Так, праці В. Розенберг (Rosenberg, 2021), М. Гультін (Hultén, 2018), Р. Гаріс (Harris, 2005), Р. Джем'єн (Jemian, 2010) висвітлюють питання культурної репрезентації жінки-композитрки, національної ідентичності взаємозв'язок творчості й біографії, функціонування салонної культури. Окремий напрям формують дослідження гендерного музикознавства (Цурканенко & Гіголаєва-Юрченко, 2025), де музичний твір розглядається як простір культурної та соціальної репрезентації. Жанру Lied та mélodie у творчості П. Віардо й Ж. Ланг, питанням музично-поетичної взаємодії, національно-стильових впливів і традицій європейської школи *bel canto* присвячені праці Т. Мольдерф і А. Єзерської (2024), А. Кенні (Kennu, 2010), М. Лечер (Lacher, 2021), Р. Кіснерос (Cisneros, 2022), Дж. МакКорнак (McCormack, 2009), С. Мур (Moore, 2009). При тому, що в названих дослідженнях камерна вокальна музика постає не лише як історико-стильове явище, а і як важливий ресурс сучасної виконавської практики, загалом аналіз джерел демонструє недостатню вивченість запропонованого до аналізу музичного матеріалу.

**Метою статті** є систематизація опусів камерно-вокального жанру у творчості обраних композиторів XIX ст. Авторка вбачає найбільш вагомим представити великий обсяг камерно-вокальних жанрів та проаналізувати їх з огляду на національну, соціальну та виконавську специфіку. Матеріалом є італійська, німецька й французька культура XIX ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У першій половині XIX ст. жанри романсу, канцони та арієти були вельми розповсюдженими у творчості композиторів. Ще у XVII–XVIII ст. в операх чи кантатах з'являються не тільки арії

(aria), але й малі вокальні форми арієти та аріозо (arietta, arioso), які дуже відрізняються від того, чим стають у наступні століття — невеликими сольними піснями. 1894 року американське музичне видавництво Г. Ширмера вперше зібрало цей вид співів у збірку «Італійські пісні». Перший том містив “Violet” А. Скарлатті, “How Sad I”, “Please Please” А. Рорті, «Скажи мені», «Прекрасне полум'я» Б. Марчелло, «Хоч ти і жорсткий» А. Калдарі, Дж. Перголезі, другий — складався з італійських малих форм XIX ст. Передрук цих матеріалів міститься у виданні 1998 р. (Arie, 1998).

Звернемось до прикладів камерно-вокальної музики представників італійської оперної школи — Дж. Россіні, Г. Доніцетті, С. МеркадANTE в контексті взаємовпливів оперної та камерної творчості.

Дж. Россіні, творчість якого пов'язана переважно з оперою, протягом життя (особливо під час тривалого перебування в Парижі) написав чимало малих вокальних жанрів. Всі вони характерні та репрезентативні. Зокрема відомою є збірка салонної музики «Музичні вечори» (Soirées musicales), що містить твори для соло й дуети на слова Карло Пеполі. Або мініцикл «Венеціанські човнові перегони» (La regatta veneziana), «Танець» (неаполітанська тарантелла), «Карнавал» та інші — сповнені ентузіазму, жвавості та сердечності, яскраво зображають юнацьку енергію, тугу та зануреність у кохання юнаків та дівчат, вони сповнені життя. Ці твори доволі складні, потребують співочої майстерності, тому від вокаліста вимагається відмінне володіння базовими навичками, вміння швидко промовляти, мімікрувати. Прикладом може слугувати «Альпійська пастушка», (Tirolese), яку композитор позначив як тірольську мелодію, що походить від знаменитого йодля в Альпах. Такий стиль співу побудований на постійно повторюваних високих та низьких частотах у великому інтервалі (при цьому додаються кілька арпеджіо, що виконуються з пропуском нот, і іноді — невелике вібрато, таким чином формуючи стиль мелодії, що нагадує відлуння долини та має спеціальні ефекти перегукування один з одним). Іншою за характером є арієта “Se il vuol la molinara” («Якщо мірошник схоче») починається тривалою фортепіанною інтродукцією з

октавними подвоєннями у верхньому голосі, унаслідок чого утворюється контраст із доволі простою мелодією невеликого діапазону. Фортепіанний супровід ускладнює жанровий зміст арієти “L'orgia” («Оргія», B-dur, слова Carlo Peroli), що позначає характер brillante і що передбачає блискуче виконання. Супровід одразу ж уводить слухачів до атмосфери балу (завдяки тридольності, вальсовості), мелодію прикрашають трелі, морденти, сама мелодична лінія насичена стрибками на широкі інтервали. Тобто, арієта зовсім не видається простою за своїм викладом, ритмічною та мелодичною структурою та є складною за формою і фактурою супроводу. Фортепіанний супровід має велике значення й у Баркаролі “La gita in gondola” («Поїздка на гондолі»). По-перше, він одразу вводить у характер твору (хвилеподібні фрази, 12/8), по-друге, супровід є доволі складним, що також надає баркаролі ознак природно-психологічної замальовки.

Три канцони “La promessa” («Обіцянка»), “Il rimprovero” («Докір») та “La partenza” («Від'їзд») цікаві розмаїттям характерів. Так, перші дві за жанровим змістом більш пісенного характеру, третя канцона — жвава характерна сцена, з елементами звукозображальності (пунктирний ритм) та складною мелодикою.

Загалом малі вокальні жанри авторства Дж. Россіні мають яскраві стильові риси, які увиразненні у складній мелодиці, ритміці, фактурі та формотворенні (у камерно-вокальному жанрі взагалі немає простих строфічних форм).

Ще один відомий оперний майстер — Г. Доніцетті — окрім 70 опер склав безліч пісень (канцонет), арієт і, що цікаво, розвинув «баладний» стиль викладення. Зокрема балада для високого голосу «Прикрашайте її каштанове волосся» починається з речитативу фортепіано, на який далі накладається вишукана мелодія, з елементами імпровізаційності, що врешті-решт складається в яскраву та сяючу ліричну *поему*, у якій зображені пари, охоплені поезією кохання, і навіть екстатична сцена, коли кохання здійснене. Це суцільний шедевр, у якому зміст і форма тісно пов'язані між собою. Ще одна, «Нещасна любов», теж спеціально написана для конкретного співака. Однак оскільки зміст інший, композитор не використовує складну й мінливу

структуру попереднього твору, а приймає безперервну форму музики на одному диханні. Безперервною красивою мелодією та лаконічним акомпанементом фортепіано цей твір яскраво виражає несамовиті та безвихідні думки людини в момент втрати коханої. Один із безумовних маленьких шедеврів — «Далечина» — невелика, але витончена балада з лаконічною загальною структурою, чистими та елегантними мелодіями та глибоким змістом, що виражає закоханого в чужій країні, який «ніколи не буде співчувати і не залишить кохання» за далекою коханою. Балада сповнена простих правдивих почуттів, від чого звучить вельми зворушливо. Як і у творчості Дж. Россіні, на камерно-вокальні твори Г. Доніцетті впливає мислення сценами (притаманне оперному жанру). Наприклад, у короткому опусі «Хвилі на озері» яскраво і жваво зображена сцена розгойдування та брижі човна на озері та пристрасне бажання човнярів, сподівання, що їхня кохана приїде і вони будуть щасливі разом. Арієта “Loro del ritrovo” («Золото зустрічі» на слова di Carlo Guaita) являє собою невелику жанрову сценку, у якій завдяки штрихам (*stacc.*), гнучкій та мінливій мелодії вимальовується образ пустотливої дівчини, яку чекають на побаченні. Попри компактність, арієта містить декілька контрастних розділів, що дозволяє створити вибагливий та гнучкий характер.

Характерним є і романс “Un bacio di speranza” («Поцілунок надії», поезія Barroilhet). Спокійний супровід контрастує з примхливою мелодією з такою же примхливою ритмікою. Більш схвильована середня частина змінює характер висловлювання, але потім грайливість повертається.

Ще один оперний композитор, С. Меркаданте, напрацював власний драматичний стиль. Його операм притаманна багата оркестровка та гармонічна сміливість, що відчувається й в невеликій кількості камерно-вокальних творів. Наприклад, у драматичній арієті “Domando a queste fronte” (*a-moll*) превалує речитативна мелодика, яка підкреслена штрихом *staccato*. Фактура супроводу позначає симфонічне мислення автора (багато унісонів та октав, перегукувань на кшталт оркестрових груп, риторичних формул, формул «питання-відповідь»). За будовою

і стилістикою (драматичне наповнення, багатство переходів від одного стану до іншого) арієта нагадує оперну сцену.

#### Психологічна драматургія

та вокально-інтонаційна поетика Полін Віардо

Особистість Полін Віардо (1821–1910) становить унікальний феномен у контексті європейського камерно-вокального мистецтва XIX ст. Її композиторська та виконавська діяльність поєднує традиції італійської технічної школи *bel canto*, французьку мелодичну аналітику та іспанські ритмоінтонаційні впливи, формуючи нову модель вокальної драматургії, яку можна означити як «інтонаційно-афектний театр у малій формі». Саме завдяки цьому синтезу творчість Віардо набуває подвійного виміру — вокально-технічного та психологічно-драматургічного. Дослідження Т. Мольдерф і А. Єзерської засвідчує: «Завдяки унікальній здатності до інтелектуального пізнання Полін створила власний еталонний механізм, увібривши і старовинну, і новітню італійські вокальні школи. Вона володіла природним гарним голосом, почуттям стилю й мистецтвом вокальної орнаментики, які Дж. Россіні вважав характерними рисами *bel canto*; беззаперечною красою тембру, рівністю голосу упродовж усього діапазону, абсолютним контролем дихання (*fiar il suono*), кантіленою, блискучою віртуозною технікою вокальної школи» (Мольдерф & Єзерська, 2024, с. 880).

Як наголошують ті ж дослідниці (Мольдерф & Єзерська, 2024), у творчості Полін Віардо принцип *bel canto* втрачає характер зовнішньої віртуозності й набуває функції психологічного резонатора: дихання, фраза, тембр і динаміка підпорядковуються не технічній демонстрації, а афекту. Гармонічна мова її *mélodies* тяжіє до тональних полів із численними *chromatic inflections*, що створюють ефект «емоційного коливання». Це зумовлює необхідність постійної мікродинамічної варіації — *crescendo-morendo*, *messa di voce*, нюансованого *rubato parlando*. Згідно з аналізом Дж. МакКормака (McCormack, 2009), її композиції демонструють вплив французької *mélodie*, іспанського фольклору та італійської вокальної лінійності — стилістичне багатолосся, що вимагає від виконавця тембрової варіативності.

У романсі “*Madrid*”<sup>1</sup>, за спостереженням Дж. Маккормака (McCormack, 2009), французька кантилена поєднується з іспанським *habanera*-ритмом. Гармонічна структура твору побудована на чергуванні субдомінантових і тонікальних опор, що створює «ефект маятника» — символ внутрішнього напруження між стриманістю й пристрасною. Виконавиця має сприймати звук не як метричну одиницю, а як семантичний імпульс, у якому резонує психологічний підтекст. У творі “*Cendrillon*”<sup>2</sup> та інших салонних операх композиторки (Harris, 2005) реалізовано концепцію “*théâtre sans scène*” — «театру без сцени», де інтонація виконує функцію акторського жесту й потребує акторської майстерності. Тут голос перетворюється на «інтонаційного персонажа», який діє через тембр, дикцію й паузу. У подібних ансамблях фортепіанна партія виступає як оркестрово-гармонічне тло, що акцентує та поглиблює психологічні відтінки музичного образу.

Як зазначає С. Мур (Moore, 2019), деякі вокальні твори П. Віардо можна вважати своєрідною «педагогічною лабораторією камерного *bel canto*»: вони виховують довге дихання, пластичність *legato di voce*, артикуляційну точність і почуття ансамблевої співтворчості. Автор наголошує, що ці композиції є «ідеальною школою дихання та інтонаційної культури» для молодих співачок, адже розвивають не лише техніку, а й здатність передавати *affectus* — психологічну достовірність звуку.

Каталог *mélodies*, укладений С. Баллманом (Ballman, 2021), підтверджує широкий спектр образів — від інтимної ліричності до експресивної віртуозності. У цьому виявляється головна особливість стилю композиторки — здатність поєднувати камерність і театральність, інтелектуальність й афект. Темброво-виконавський принцип «акустичної тиші» (*voce interna*) є сутністю стилю П. Віардо: співак не «показує» почуття, а втілює їх через внутрішній резонанс звуку. У цьому полягає відмінність її естетики — *bel canto* перетворюється з технічної системи на

метод психологічного самовираження, а камерність — у форму інтимної театральності.

*Психологічна камерність німецької школи (Жозефіна Ланг, Луїза Райхардт) і симфонізація мелодики у франко-бельгійській традиції (Августа Голмес, Сесіль Шамінад)*

У німецькому камерно-вокальному мистецтві XIX ст., зокрема у творчості жінок-композиторок Жозефіни Ланг (1815–1880) та Луїзи Райхардт (1779–1826), формується тип інтонаційного моноафекту, який можна позначити як «музику мовчазної емоції». Цей різновид Lied вирізняється герменевтичною камерністю, де смисл не проголошується, а виявляється через найтонші відтінки мелодики, ритму й гармонії. Так, Р. Сісерос (Cisneros, 2022) зазначає, що ранні *Lieder* Ж. Ланг характеризуються ритмічною симетрією, яка свідомо порушується під впливом мовної інтонації: мікросинкопи, непарні цезури та «дихальна уривчастість» фраз створюють ефект природного мовленнєвого потоку. Гармонічний контекст її творів переважно мінорний, із постійними коливаннями між функціями III і VI ступенів, що зумовлює ефект «плаваючої тональності». У пісні “*Das Ständchen*”<sup>3</sup> відчутна «дихальна підтримка» акомпанементу, який не супроводжує, а «вдихає» життя у вокальну лінію. Для виконавця це означає необхідність володіння *intonazione mobile* — технікою рухомої інтонації, коли звук не фіксується в стабільній точці, а пульсує, ніби в процесі мовлення. А. Кенні (Kenny, 2010) звертає увагу на *Goethe Lieder* Ланг, у яких композиторка досягає глибокої психологічної деталізації мінімальними засобами: мікромодуляціями в межах секунди, ритмічними «зітханнями» та короткими паузами, що перетворюються на «мовчазні інтонації». Р. Джеміан (Jemian, 2010) та М. Лахер (Lacher, 2021) наголошують, що виконання творів Ж. Ланг потребує герменевтичного підходу: інтерпретатор має мислити музику як поезію, уникаючи зовнішньої театральності, дотримуючись психологічної прозорості звуку.

1 [https://www.youtube.com/watch?v=ZZfKWRT3PAw&list=RDZZfKWRT3PAw&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=ZZfKWRT3PAw&list=RDZZfKWRT3PAw&start_radio=1) – Madrid by Pauline Viardot

2 <https://www.youtube.com/watch?v=kfmFd4qVWDA> – CENDRILLON by Pauline Viardot (Full Opera)

3 [https://www.youtube.com/watch?v=eN1ai3dzvBE&list=RDeN1ai3dzvBE&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=eN1ai3dzvBE&list=RDeN1ai3dzvBE&start_radio=1) – RARE: Josephine Lang: «Das Ständchen»

За даними RISM (Répertoire International des Sources Musicales, 2018), однією з перших жінок-авторок, які створили інтимний *Lied*-дискурс, зорієнтований на «домашнє музикування», була Луїза Райхардт. Її естетика «вокального мінімалізму» ґрунтується на рівновазі між звуком і тишею: у пісні “*Vanne Felice Rio*”<sup>1</sup> тиша функціонує як повноцінний смисловий компонент. Виконання потребує максимальної звукової чистоти та стриманості — *vibrato quasi nulla*, дихання середнього тиску та осмислення пауз як психологічно значущих частин музичної фрази. Психологічно цей твір нагадує «сповідальний монолог» — не концертну демонстрацію, а камерну розмову.

У другій половині XIX ст. німецька камерна традиція поступово переростає у франко-бельгійську вокальну школу, у якій поетика інтимності поєднується з оркестровим типом мислення, породжуючи нову якість вокальної виразності, що поєднує ліричність і масштабність звучання. Творчість Августи Голмес (1847–1903) є прикладом цього типу мислення. Як зазначає А. Клементс (Clements, 2024) у рецензії “*The Guardian*”, у її симфонічних поемах і піснях відчутний вагнерівський вплив, однак саме поєднання монументальності й ліризму формує неповторну стилістику А. Голмес. Вона створює *vocal symphonism*, у якому голос мислиться не як сольний тембр, а як оркестровий шар, що охоплює кілька рівнів емоційного руху. Її композиції вирізняються тривалими *crescendo*, гармонічними дугами та симфонізованою динамічною логікою, завдяки чому камерний *Lied* набуває монументального дихального розмаху. Виконання пісні “*L'Heure Rose*”<sup>2</sup> передбачає масштабне дихання в малій формі, гнучке *messa di voce* і здатність створювати «резонансний об'єм» без втрати камерної делікатності.

Сесіль Шамінад (1857–1944), представниця пізнього романтизму, у своїй творчості утверджує естетику грації — поєднання витонченості, емоційності та ясності вираження. На думку А. Відігал Розенберг (Rosenberg, 2021), її *mélodies*

ґрунтуються на тонкій ладогармонічній грі паралельних шостих і нонакордів, збагачених мікропаузами та внутрішнім *rubato*. Виконання пісні “*Mots d'amour*”<sup>3</sup> демонструє важливість природності звукового жесту — відчуття, що фраза народжується з подиху, а не з механічної технічної дії. Голос має звучати у «високій позиції без тиску», тембр — «усміхнений», легкий і прозорий, але водночас внутрішньо насичений. Гармонічні зміщення в її творах створюють ефект «емоційного подиху» жіночої свідомості, який визначає її індивідуальний стиль.

**Висновки.** В межах статті нами проаналізовано деякі взірці малих вокальних форм (аріет, канцонет, романсів, баркарол, написаних композиторами XIX ст.). Основна увага приділена композиторській інтерпретації жанрів, але важливим ракурсом став стильовий аспект. Чи відрізняються малі вокальні жанри, написані композиторами, які створювали переважно опери, й композиторами салонного напрямку? Чи різняться твори, написані композиторами-чоловіками та жінками-композиторками обраного періоду? Чи можна виокремити національну специфіку камерно-вокальної творчості обраних митців?

Кожен із композиторів у камерно-вокальних жанрах втілює риси власного стилю. Зокрема, оперна творчість Дж. Россіні, його тяжіння до шикарного звучання інструментального супроводу, оркестрових (інструментальних) барв, образність, що втілюється в пластиці вокальної лінії, примхлива мелодика — все це можемо знайти в його малих камерно-вокальних жанрах, багатих не тільки кількісно, але і якісно. Дж. Россіні писав романси, канцонети, баркароли, танці — все жанрове розмаїття малих форм, що існувало на той момент, втілено в його творчості. Його арієти (та інші жанри) є доволі розвинутими, масштабними, розраховані на великий діапазон, мають розвинутий фортепіанний супровід. Цікаво те, що вокальна партія не є простою, але й вона не складна, хоча розрахована не на домашнє музикування.

1 [https://www.youtube.com/watch?v=Dcb-9dWSE7U&list=RDDCb-9dWSE7U&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Dcb-9dWSE7U&list=RDDCb-9dWSE7U&start_radio=1) – Vanne Felice Rio - Louise Reichardt

2 [https://www.youtube.com/watch?v=eoieDpI3754&list=RDeoieDpI3754&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=eoieDpI3754&list=RDeoieDpI3754&start_radio=1) – L'Heure Rose by Augusta Holmès

3 [https://www.youtube.com/watch?v=NS2maTbfIK8&list=RDNS2maTbfIK8&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=NS2maTbfIK8&list=RDNS2maTbfIK8&start_radio=1) – Mots d'amour (Cecile Chaminade)

Стосовно камерно-вокальних творів Г. Доніцетті властива вокальна пластика, гнучкість та ліричний тон, проте слід відзначити, що вони теж зазнають оперних впливів (зокрема проекція оркестрового звучання у фортепіанному супроводі).

Арієти С. Меркаданте — перлина італійської музики XIX ст. Це майже завжди — сцени, вони більш драматичні та, ймовірно, не надто легкі для співу, не мають салонного окрасу, але саме завдячуючи драматичним рисам стиль композитора передував оперним сценам Дж. Верді, мав у своїй основі виразну речитацію, контрастність, багатий супровід тощо.

Творчість Полін Віардо постає унікальним явищем синтезу оперної культури *bel canto* і камерної лірики. Як доводять Т. Мольдерф та А. Єзерська (2024), її вокальна творчість виростає з традицій технічної досконалості, кантиленного дихання та плавності *legato*, проте трансформується в площину психологічної камерності, де головним стає інтонаційний підтекст і духовна достовірність емоції. Виконавська специфіка її пісень полягає в поєднанні оперної пластики й камерної міри: тембр — «актор», інтонація — «жест», а фраза — «психологічна сцена».

Німецький камерний моноафект (Ж. Ланг, Л. Райхардт) та франко-бельгійський симфоні-

зований камералізм (А. Голмес, С. Шамінад) постають як два полюси однієї художньої системи. У першому випадку камерність авторки репрезентують німецьку лінію Lied, у якій камерність ототожнюється з інтимною поетичною виразністю, а інтонаційна простота приховує глибину духовного підтексту — це інтимна, сповідальна форма музичної психології. У другому — оркестрове мислення в межах малої форми, де кожен звук набуває архітектонічної ваги. В обох концепціях визначальним залишається принцип інтонаційної правдивості: афект не зображується, а проживається у звуці, а техніка стає тілом духовного жесту.

Музика С. Шамінад, як слушно зазначив В. Розенберг (Rosenberg, 2021), є «поетизацією жіночої повсякденності», у якій камералізм перетворюється на простір естетичного самовираження. Виконавська манера тут потребує елегантності інтонації, природного *rubato* та «дихальної музикальності», що створює ефект «емоції, що проживається через дихання».

Підсумовуючи, наголосимо на важливості подальшого вивчення заявленої тематики через гендерно-інтерпретативний підхід, який дозволить більшою мірою спостерігати специфіку «чоловічої» та «жіночої» вокальної лірики XIX ст., що є **перспективою подальших досліджень**.

### Список посилань

- Мольдерф, Т., & Єзерська, А. (2024). Творчість Полін Віардо у контексті традицій європейської вокальної школи *bel canto*. *Вісник науки та освіти*, 7(25), 876–890. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7\(25\)-876-890](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7(25)-876-890)
- Стахович, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. Нова Книга.
- Цурканенко І. В., & Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2025). Основи гендерного аналізу музичного твору. В Л. В. Шаповалова, Ю. В. Ніколаєвська (Ред.), *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація* (с. 179–207). ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Шен І (2025). Естетика камерності у творчості жінок-композиторок XIX століття (на прикладі вокальних жанрів). *Аспекти історичного музикознавства*, (XL (40)), 136–153. <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.07>
- Шен І (2026). Композиторська і виконавська поетика камерно-вокальних жанрів у творчості В. Белліні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (78), 154–167. <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.08>
- Arie, Ariette e Romanze Rossini, Colbran, Bellini, Malibran, Meyerbeer, Mercadante, Donizetti (1998). *Raccolta I. Collection I. Ricordi*.
- Ballman, S. C. (2021). *A catalog of melodies composed by Pauline Viardot* [Doctoral dissertation, Indiana University]. *Scholar Works at Indiana University*. <https://scholarworks.iu.edu/iuswrrest/api/core/bitstreams/c9a65d68-34b1-45c0-81fd-3eb72217b175/content>
- Cisneros, R. E. (2022). *The early Lieder of Josephine Lang: A comparative study* [Master's thesis, Louisiana State University]. *LSU Scholarly Repository*. [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_theses/5520](https://repository.lsu.edu/gradschool_theses/5520)

- Clements, A. (2024, July 25). *Holmès: Symphonic Poems album review — Francis underscores Wagner's influence on this rediscovered female composer. The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/article/2024/jul/25/augusta-holmes-symphonic-poems-album-review-michael-francis>
- Edwards, H. S. (1869). *The Life of Rossini*. London: Hurst and Blackett. <https://www.gutenberg.org/files/45705/45705-h/45705-h.htm>
- Harris, R. M. (2005). *The music salon of Pauline Viardot: Featuring her salon opera Cendrillon* [Doctoral dissertation, Louisiana State University]. *LSU Scholarly Repository*. [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/3924](https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/3924)
- Hultén, M. N. (2018). *Shaping the nation with song: Johann Friedrich Reichardt and the German cultural identity* [Doctoral dissertation, Stockholm University]. *DiVA Portal*. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2%3A1245298/FULLTEXT01.pdf>
- Jemian, R. (2010). [Review of the book *Josephine Lang: Her Life and Songs*, by H. Krebs & S. Krebs (Oxford University Press, 2007)]. *Music Theory Online*, 16(4). <https://mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.jemian.html>
- Kenny, A. (2010). *Considering music and poetry in Josephine Lang's Goethe Lieder*. *Maynooth Musicology*, 121–133. Maynooth University Research Archive Library (MURAL). <https://mural.maynoothuniversity.ie/9460/1/Musicology%20Kenny.pdf>
- Lacher, M. B. (2021). *A comparative study of text settings of Josephine Lang's Nikolaus Lenau Lieder to the settings of other Lieder composers* [Master's thesis, University of North Carolina at Greensboro]. *NC DOCKS (North Carolina Digital Online Collection of Knowledge and Scholarship)*. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=37069>
- McCormack, J. (2009). *The influence of national styles on the compositions of Pauline Viardot* [Doctoral dissertation, University of North Texas]. *UNT Digital Library*. [https://digital.library.unt.edu/ark%3A/67531/metadc9923/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark%3A/67531/metadc9923/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)
- Moore, S. (2019). *A pedagogical guide and musical analysis for training young female voices using ten songs of Pauline Viardot Garcia* [Doctoral dissertation, University of Miami]. *University of Miami Scholarship Repository*. <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-Pedagogical-Guide-and-Musical-Analysis/991031447578302976>
- Répertoire International des Sources Musicales (RISM). (2018, December 18). *L(ou)ise Reichardt*. [https://rism.info/rism\\_a\\_z/2018/12/18/louise-reichardt.html](https://rism.info/rism_a_z/2018/12/18/louise-reichardt.html)
- Rosenberg Vidigal, A. G. (2021). *Composing women: Representations of women in the music of Augusta Holmès and Cécile Chaminade* [Doctoral dissertation, University of California, Davis]. *eScholarship, University of California*. <https://escholarship.org/uc/item/1s77k3f5>
- Walker, F. (1952). Mercadante and Verdi: I. Notarnicola's Nightmare. *Music & Letters*, 33(4(Oct.)), 311–321.

## References

- Molderf, T., & Yezerska, A. (2024). Pauline Viardot's Work in the Context of European Vocal School Traditions bel canto. *Visnyk nauky ta osvity*, 7(25), 876–890. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7\(25\)-876-890](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-7(25)-876-890) [In Ukrainian].
- Stakhevych, O. H. (2013). *From the history of vocal performance styles and vocal pedagogy*. Nova Knyha. [In Ukrainian].
- Tsurkanenko I. V., & Hiholaieva-Yurchenko, V. O. (2025). The Basics of Gender Analysis in Musical Works. In L. V. Shapovalova, Yu. V. Nikolaievska (Ed.), *Kohnityvne muzykoznavstvo: analiz ta interpretatsiia* (pp. 179–207). Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts. [In Ukrainian].
- Shen Yi (2025). The Aesthetics of Intimacy in the Works of XIX-century Female Composers (as Exemplified by Vocal Genres). *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, (XL (40)), 136–153. <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.07> [In Ukrainian].
- Shen Yi (2026). The Compositional and Performative Aesthetics of Chamber Vocal Genres in the Works of V. Bellini. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (78), 154–167. <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.08> [In Ukrainian].
- Arie, Ariette e Romanze Rossini, Colbran, Bellini, Malibrán, Meyerbeer, Mercadante, Donizetti (1998). *Raccolta I. Collection I. Ricordi*. [In English].
- Ballman, S. C. (2021). *A catalog of melodies composed by Pauline Viardot* [Doctoral dissertation, Indiana University]. *Scholar Works at Indiana University*. <https://scholarworks.iu.edu/iuserrest/api/core/bitstreams/c9a65d68-34b1-45c0-81fd-3eb72217b175/content> [In English].
- Cisneros, R. E. (2022). *The early Lieder of Josephine Lang: A comparative study* [Master's thesis, Louisiana State University]. *LSU Scholarly Repository*. [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_theses/5520](https://repository.lsu.edu/gradschool_theses/5520) [In English].
- Clements, A. (2024, July 25). *Holmès: Symphonic Poems album review — Francis underscores Wagner's influence on this rediscovered female composer. The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/article/2024/jul/25/augusta-holmes-symphonic-poems-album-review-michael-francis> [In English].

- Edwards, H. S. (1869). *The Life of Rossini*. London: Hurst and Blackett. <https://www.gutenberg.org/files/45705/45705-h/45705-h.htm> [In English].
- Harris, R. M. (2005). *The music salon of Pauline Viardot: Featuring her salon opera Cendrillon* [Doctoral dissertation, Louisiana State University]. *LSU Scholarly Repository*. [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/3924](https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/3924) [In English].
- Hultén, M. N. (2018). *Shaping the nation with song: Johann Friedrich Reichardt and the German cultural identity* [Doctoral dissertation, Stockholm University]. *DiVA Portal*. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2%3A1245298/FULLTEXT01.pdf> [In English].
- Jemian, R. (2010). [Review of the book *Josephine Lang: Her Life and Songs*, by H. Krebs & S. Krebs (Oxford University Press, 2007)]. *Music Theory Online*, 16(4). <https://mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.jemian.html> [In English].
- Kenny, A. (2010). *Considering music and poetry in Josephine Lang's Goethe Lieder*. *Maynooth Musicology*, 121–133. Maynooth University Research Archive Library (MURAL). <https://mural.maynoothuniversity.ie/9460/1/Musicology%20Kenny.pdf> [In English].
- Lacher, M. B. (2021). *A comparative study of text settings of Josephine Lang's Nikolaus Lenau Lieder to the settings of other Lieder composers* [Master's thesis, University of North Carolina at Greensboro]. *NC DOCKS (North Carolina Digital Online Collection of Knowledge and Scholarship)*. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=37069> [In English].
- McCormack, J. (2009). *The influence of national styles on the compositions of Pauline Viardot* [Doctoral dissertation, University of North Texas]. *UNT Digital Library*. [https://digital.library.unt.edu/ark%3A/67531/metadc9923/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark%3A/67531/metadc9923/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf) [In English].
- Moore, S. (2019). *A pedagogical guide and musical analysis for training young female voices using ten songs of Pauline Viardot Garcia* [Doctoral dissertation, University of Miami]. *University of Miami Scholarship Repository*. <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-Pedagogical-Guide-and-Musical-Analysis/991031447578302976> [In English].
- Répertoire International des Sources Musicales (RISM). (2018, December 18). *L(ou)ise Reichardt*. [https://rism.info/rism\\_a\\_z/2018/12/18/louise-reichardt.html](https://rism.info/rism_a_z/2018/12/18/louise-reichardt.html) [In French].
- Rosenberg Vidigal, A. G. (2021). *Composing women: Representations of women in the music of Augusta Holmès and Cécile Chaminade* [Doctoral dissertation, University of California, Davis]. *eScholarship, University of California*. <https://escholarship.org/uc/item/1s77k3f5> [In English].
- Walker, F. (1952). Mercadante and Verdi: I. Notarnicola's Nightmare. *Music & Letters*, 33(4(Oct.)), 311–321. [In English].

Отримано: 02.03.2026  
Прийнято до друку: 27.03.2026

---

#### Шен Ї

аспірантка, кафедра інтерпретології та аналізу музики,  
Харківський національний університет мистецтв імені  
І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

#### Sheng Yi

postgraduate student, Department of Music Interpretation  
and Analysis, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of  
Arts, Kharkiv, Ukraine

---

## РОЗВИТОК БЛЮЗОВИХ ТРАДИЦІЙ У ТВОРЧОСТІ ГЕРІ МУРА

Цінь Шенян

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
qsy950810@icloud.com

Ю. В. Воскобойнікова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
j\_vosk@ukr.net

Qin Shengyang

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0009-0004-4461-3586>

Yu. Voskoboinikova

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

### Цінь Шенян, Ю. В. Воскобойнікова. Розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура

У статті досліджено специфіку розвитку блюзових традицій у композиторській та виконавській творчості Гері Мура (1952–2011) на матеріалі альбому “Still Got the Blues” (1990). На основі порівняльного аналізу кавер-версій (зокрема “All Your Love” у версіях О. Раша, Д. Мейолли / Е. Клептона та Г. Мура) виявлено авторські принципи переосмислення архітекtonіки 12-тактового блюзу. Визначено, що Мур зберігає стильовий канон блюзової музики (ладову структуру зі зниженими ступенями, діалогічність “call and response”, триольну пульсацію, бенди, вібрато), водночас збагачуючи його рок-естетикою — розширеною динамічною палітрою та перевантаженим гітарним звуком. Окрему увагу приділено тембровій стратегії музиканта та послідовному уподібненню гітарного звучання людському голосу як визначальній рисі його виконавської манери.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, блюз, блюзове виконавство, блюзова традиція, гітарне виконавство, електрогітара.

### Qin Shengyang, Yu. Voskoboinikova. Development of blues traditions in the works of Gary Moore

**The relevance of the article.** Blues has occupied a significant place in music history since its widespread dissemination, yet scholarly analysis of this genre has not kept pace with its cultural impact. While musicological studies of the early and mid-XX century blues have become more common, the works of late XX and early XXI century blues artists remain largely addressed only in biographical and journalistic publications. In particular, the compositional and performing legacy of Gary Moore (1952–2011), one of the most influential blues-rock guitarists, has received very limited academic attention.

**The purpose of the article.** The article aims to characterize the specific ways in which blues traditions were developed and transformed in Gary Moore’s

compositional and performing practice, focusing on the album *Still Got the Blues* (1990).

**The methodology.** The study employs comparative, structural, and intonation analysis. Cover versions of the traditional blues standard “All Your Love” — by Otis Rush (1958), John Mayall / Eric Clapton (1966), and Gary Moore (1990) — are compared to trace the evolution of the 12-bar blues architectonics. The authors also draw on biographical sources, interview materials, and earlier empirical research by performing musicians.

**The results.** The analysis reveals that Moore preserves the core stylistic canon of the blues — modal structures with lowered degrees, the dialogical “call and response” pattern, triplet pulsation, bends, vibrato, and vocal melismatics — while simultaneously enriching it with elements derived from his rock background, including an expanded dynamic range, cascading sixteenth-note passages, and overdriven guitar tone. A seven-section structural model of the cover version was identified, demonstrating Moore’s approach to reinterpreting the 12-bar form by redistributing textual and instrumental material and eliminating the tonal shift to the parallel major, thereby achieving greater compositional unity.

**The scientific novelty.** For the first time, Gary Moore’s blues output is subjected to systematic musicological analysis, including a comparative structural study of cover versions across three generations of performers. The concept of timbral vocalization — the deliberate assimilation of guitar sound to the human voice — is identified as the defining feature of Moore’s performing style.

**The practical significance.** The findings contribute to the musicological understanding of blues guitar performance and can be used in courses on popular music history, guitar performance, and music analysis. The analytical framework may also be applied to the study of other blues-rock artists operating at the intersection of tradition and innovation.

**Conclusions.** Gary Moore’s engagement with blues was not a stylization but a deeply conscious creative return

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

to the genre's origins that simultaneously transformed the blues tradition from within. His performing manner is characterized by the systematic approximation of guitar timbre to the human voice, manifested in phrase lengths corresponding to vocal breathing capacity, timbral colors imitating singing, crying, and shouting, and a deliberate minimization of effects processing. Moore's work on *Still Got the Blues* combined a culture-preserving tendency (adherence to the structural and expressive canon of blues) with a culture-creating one (integration of rock aesthetics), resulting in a distinctive authorial style that significantly influenced the subsequent development of the genre.

**Keywords:** *musical art, blues, blues performance, blues tradition, guitar performance, electric guitar.*

**Актуальність теми.** Блюзове мистецтво з моменту свого розповсюдження посідає значне місце в історії музики, але його наукова рефлексія дещо запізнюється. На межі ХХ та ХХІ ст. з'явилися різноманітні музикознавчі дослідження, присвячені текстовим, музичним, соціальним, композиторським і виконавським аспектам блюзу двох перших третин ХХ ст. Творчість сучасних блюзменів поки що висвітлена, переважно, у публіцистичних та біографічних матеріалах. Зокрема, композиції та виконавський стиль одного з найвидатніших блюзових гітаристів кінця ХХ — початку ХХІ ст. Гері Мура досліджено у світовому музикознавстві дуже лаконічно.

Роберт Вільям Гері Мур (1952–2011) залишив великий спадок як автор і виконавець композицій у різних стилях. Проте не буде перебільшенням сказати, що саме блюз значною мірою сформував його музичне мислення й саме в блюзовій сфері проявилися його найзначніші професійні впливи на розвиток гітарної майстерності.

**Мета статті** — охарактеризувати специфіку розвитку блюзових традицій у композиторській та виконавській творчості Гері Мура.

**Завдання дослідження:**

- проаналізувати обрані композиції Гері Мура з позицій наслідування блюзових традицій;
- визначити специфіку характерних для блюзової музики засобів виразності у творчості музиканта;
- окреслити специфіку трансформації блюзових традицій як у композиторській творчості Гері Мура, так і в його виконавській манері.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Через два роки після смерті Гері Мура вийшла

книга Мартіна Пауера “White Knuckles” (Power, 2013), присвячена його життєвому й творчому шляху. Друга масштабна біографічна праця — “Gary Moore. The official biography” Гаррі Шапіро — побачила світ майже на 10 років пізніше (Shapiro, 2022). Обидві книги розкривають багато цікавих деталей, спогадів, фрагментів інтерв'ю, зокрема присвячених створенню блюзових альбомів.

Щодо науково-аналітичних праць, то творчістю Гері Мура цікавилися, переважно, зовсім молоді науковці. Зокрема, у 2013 р. Ромет Осіпов досліджував творчість гітариста в межах науково-практичної роботи (Osipov, 2013), а у 2019 р. Браяном Фернандо Чалко Барре було захищено бакалаврську роботу (Chalco Barre, 2019), яка містить аналіз гітарних партій деяких творів. Сильною стороною цих досліджень є те, що автори безпосередньо працювали з музичним матеріалом як виконавці, отже, їхні теоретичні висновки перевірені емпіричним шляхом.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Блюз супроводжував Гері з дитинства. Це була музика, яка надихнула його взятися за гітару та самостійно опанувати її на найвищому рівні. Його кумирами були Джиммі Хендрікс та Ерік Клептон. Однак значна частина життя Гері Мура пройшла у сфері рок-музики. Як музикант-віртуоз (його називали “lightening fingers” — «блискавичні пальці») він був у різні роки залучений до постійної співпраці з групами “Skid Row”, “Dr. Strangely Strange”, створив “Gary Moore Band” та “Thin Lizzy”, майстерне володіння інструментарієм електрогітари забезпечило його затребуваність у багатьох проектах у різних стилевих напрямках — від блюз-року до hard'n'heavy. Але приблизно в середині 1980-х рр. Гері почав відчувати, що його більше не цікавить кар'єра рок-гітариста. Він досягнув технічних висот, які дозволяли йому грати твори будь-якої складності. Проте він вважав, що «якщо ти робиш це лише для того, щоб показати всім, який ти швидкий, якщо ти не чіпляєш людей за живе, то це сміття» (Power, 2013, р. 216).

Рішення повернутися у сферу блюзу, яка була близька Муру своїм духом і саундом, з'явилося ніби само собою. Мур дуже серйозно підійшов до підбору виконавців, адже на цей момент розумів, що для реалізації його ідеї потрібні не лише

традиційні бас, клавішні та ударні. Він планував розширити звучання, додавши духову секцію, яка складалася з труби, тенор- і баритон-саксофонів. Пізніше до проекту, який із часом отримує назву “Still Got the Blues”, приєднались ще декілька видатних музикантів, серед яких такі легенди гітарного виконавства того часу, як Джордж Гаррісон (гітарист “The Beatles”) та Альберт Кінг — легенда блюзової музики.

Гері Мур усвідомлював ризики, пов’язані зі зміною амплуа: деякі фанати могли не зрозуміти його, а нову аудиторію не так легко було «підхопити». Тоді він вдався до зміни іміджу. На прохання музиканта Джередом Манковіцем була зроблена низка фотографій, на яких бувалий рокер, завжди вдягнутий у «косуху» та затягнутий у спандекс, з’явився в чорному костюмі. Як пізніше він зізнавався в інтерв’ю, це був сигнал для фанатів рок-музики, що цей альбом — інший. З іншого боку, це також було й послання до шанувальників блюзу — з фото зчитувалося, що цього разу це буде «новий Гері».

Попри те, що “Still Got the Blues” — це не єдиний блюзовий альбом, створений Муром, у ньому найяскравіше відбилися і тематика, і естетика, і структура, і — головне — атмосфера й саунд справжнього блюзу. Пауер пише, що «погляд Мура на блюз виявився напрочуд масштабним і кінематографічним. Окрім звернення до старих стандартів, нових драматичних пісень (torch songs) та улюблених речей своєї юності, Мур додав туди колорит чиказького центру та автентичних придорожніх забігайлівок (roadhouse), час від часу приправляючи платівку справжніми музичними сюрпризами» (Power, 2013, p. 326).

Альбом складався із семи каверів традиційних блюзових творів та п’яти авторських композицій Гері. Уже сама структура альбому демонструє дві важливі тенденції — культурозберігаючу та культуротворчу (Воскобойнікова, 2011). З одного боку, Гері Мур дуже трепітно ставиться до блюзового спадку своїх попередників (у подальшому аналізі ми побачимо, що його підхід до створення кавер-версій є і новітнім, і бережним одночасно), з іншого — він створює власну версію блюзу, що ввібрала весь його попередній виконавський досвід, відфільтрований крізь відчуття доречності та доцільності.

Звернення до музичного матеріалу таких видатних діячів блюзового напрямку, як Отіс Раш (Otis Rush), Пітер Грін (Peter Green), Джонні Ватсон (Johnny “Guitar” Watson), забезпечувало реальний діалог з блюзовою традицією. Проте Гері Мур усвідомлював, що внаслідок тривалих пошуків вже має інше ставлення до гітарного тембру: його досвід гри в інших стилях дозволив привнести в блюзові треки більшу насиченість та виразність. В одному з інтерв’ю він розповідав: «На репетиціях я починав грати дуже тихо /.../ Але потім я зрозумів: якщо я гратиму так, усі подумують, що я фальшивлю. Це не звучатиме як я. Тому я вирішив залишити більше рокового гітарного звуку». І дійсно, використання перевантаженого звуку в сполученні зі швидкісними соло, як, наприклад, у композиції “Walking By Myself”, скоріш, стилістично належить до heavy-metal, ніж до блюзу. Проте саме це поєднання й зробило альбом настільки самобутнім.

Як зазначає Р. Осіпов, інструментарій Мура взагалі заслуговує особливої уваги. Для різних художніх завдань він обирав принципово різні гітари: Gibson Les Paul Standard 1959 року (з оригінальними PAF-хамбакерами, придбаний у Пітера Гріна) — для потужного, насиченого блюзового звучання; Fender Stratocaster 1960 року — для психоделічних і гендріксівських програм; Gibson ES-335 — для м’якого тону пізніх балад (Osipov, 2013, p. 11). Тобто Гері Мур мав інструментальну стратегію, підпорядковану тембровому задуму.

Аналіз альбому, який формувався під знаком повернення до улюбленого блюзу, варто розпочати з традиційних блюзових стандартів, на які Гері Мур створив власні кавери. Одним з таких є “All Your Love”, знайомий музиканту ще з юнацьких часів в оригінальній версії Отіса Раша від 1958 р., а також в інтерпретації Джона Мейолла (John Mayall) та його групи “The Bluesbreakers” за участі запрошеного Еріка Клептона (Eric Clapton), записаної в 1966 році. Як пізніше зазначав Гері Мур, версію, яку він створив, «було зроблено як щось середнє між версією Джона та Еріка і оригінальною версією, написаною Отісом Рашем» (Power, 2013, p. 326).

Варто зазначити, що цей твір навіть у власних інтерпретаціях звучить у кожного виконавця

по-різному. На платівках 1940–1950 рр. хронометраж був обмежений трьома хвилинами, тому якщо виконавці не «вклалися» у відведений час, звучання зводили фейдом нанівець. Тому точно невідомо, як саме грали спочатку ці ж самі пісні наживо, але й у пізніших версіях О. Раша і Д. Мейолли / Е. Клептона цей твір містить більше блюзових квадратів, ніж у первісних записах. Розширення досягалося шляхом додавання часу на виконання соло інструментам, яких не було в перших версіях твору.

“All Your Love” має типову структуру 12-тактового блюзу. В оригінальній версії О. Раша пісня побудована таким чином: вступ — 2 текстових куплети — solo гітари, після чого відбувалася заміна тональності на однойменний мажор, змінювалася ритмічна пульсація та фактура акомпануючих партій, трохи прискорювався темп, і вже в такому викладенні звучало ще одне гітарне solo в супроводі духових та вокальна каденція, побудована на повторах слів куплету. Загальне відчуття від будови твору наближається до тричастинного, адже фіналізує його повернення метроритму, ладу та характеру викладення вступу. У пізніших версіях Раш подвоїв масштаб вступу, значно розширив другу, більш мобільну, частину, додавши аж по 4 квадрати для solo саксофону та дуєту гітари з духовими.

Версія Д. Мейолли / Е. Клептона містить на один куплет більше, що яскраво ілюструє суто блюзове ставлення до варіативності тексту. Крім того, і сам текст дещо відрізняється, оскільки був знятий із запису. В інтерпретації “The Bluesbreakers” структура першої версії твору загалом збережена; у другій частині за рахунок доданого текстового куплету розширено вокальний епізод.

Структура, вибудована Муром в “All Your Love”, при всій схожості з версією Д. Мейолли / Е. Клептона, дещо відрізняється від прототипу. Після вступу, проведення двох куплетів та гітарного соло, Гері додає ще один квадрат, який починається з його «фірмового» повільного бенду (збільшення натягу струни заради плавної зміни звуковисотності), після якого гітара миттєво переходить у режим каскадних пасажів шістнадцятими. Р. Осіпов зазначає, що такого «перемикання» Мур досягає шляхом виконання бендів не трьома, а двома пальцями, залишаючи один вільним для переходу в швидкісну дрібну техніку (Осіпов, 2013). Далі у всіх версіях починається умовний другий розділ зі змінами темпу тощо, але Гері залишає і третій куплет у межах першого розділу, а зміни фактури та пульсації зсуває ближче до кінця пісні. Більше того, він не змінює лад з мінорного на мажорний. Таким чином, відчуття «другого розділу» стирається, а завдяки так званому shout chorus (без нового текстового матеріалу та динамізації партії духових формується «розширена кода» і твір набуває більш цілісного звучання (див. Схему 1).

У концепції Гері Мура зберігаються такі характерні ознаки блюзової традиції, як:

- ладова структура зі зниженими III, V та VII ступенями;
- наявність мікратонового інтонування, бендів, вираженого вібрато в партії гітари;
- використання діалогічної структури “call and response” між партіями вокалу та гітари, варіативність мелодики при повторах;
- триольна пульсація, свінгування, синкопи;
- використання вокальної мелізматика та інших характерних для блюзової естетики прийомів (growling, falsetto, shouting тощо).

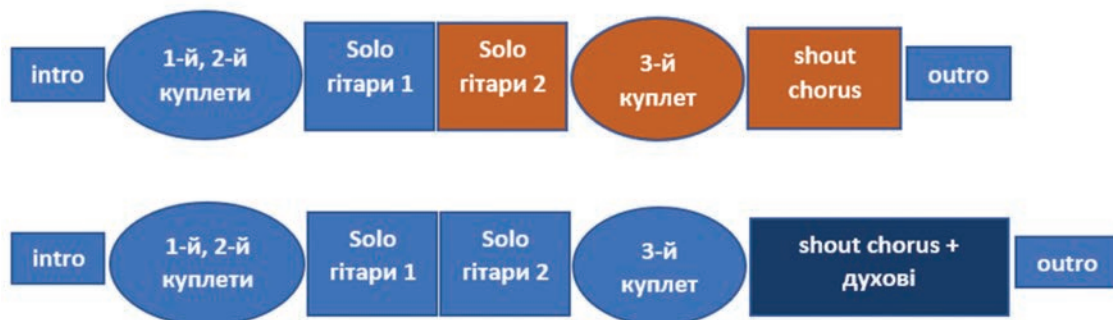


Схема 1. Структура версії Д. Мейолли / Е. Клептона (вгорі) та версії Гері Мура (внизу).

Проте досвід, отриманий Гері Муром під час роботи в інших стилях, безперечно, вплинув на звучання його блюзових партій. Зокрема, хард-рокове минуле привнесло в нього рокову енергетику та набагато більшу динамічну палітру. Все це знайшло відбиття в авторській композиції “Still Got the Blues”, яка принесла Гері Муру визнання саме як блюзовому музиканту.

Одна з найважливіших особливостей треку “Still Got the Blues” — це якість гітарних соло. Для цього Гері обрав не свою фірмову “Greeny”, а “Stripe” Les Paul, який він використовував, щоб влаштувати «справжнє пекло» в “Oh, Pretty Woman” із цього ж альбому. Переосмисливши ля-мінорну пентатоніку (з декількома інверсіями), Мур створив найвидатніше соло у своїй кар’єрі. Найбільш вражаючим при цьому є факт, що партію було записано фактично наживо. Та й взагалі під час роботи над альбомом музиканти дотримувалися регламенту «не більше 3–4 дублів». Це дозволяло виконавцям не втрачати енергетики, зберігаючи її для слухача.

Інтонаційна будова композиції як справжнього шлягеру була схожа на багато різних творів: «Захоплива гітарна лінія “Still Got the Blues” мала таке відчуття знайомості, ніби і сама мелодія, і підтримувальні акорди існували завжди. Насправді це було саме те, чого прагнув Мур» (Power, 2013, р. 334). Його соло побудовані навколо чіткої, запам’ятовуваної теми, яка потім розгортається через нарощення фактури, динамічне зростання й вихід до кульмінації. Цей драматургічний принцип однаково працює і в “Still Got the Blues”, і в інших композиціях альбому.

Важливою особливістю звучання Гері Мура є тенденція до уподібнення гітарного тембру в блюзі до людського голосу. Навіть на рівні побудови фраз спостерігається суттєвий зсув у бік вокалізації, адже фразування в сольних фрагментах збігається за довжиною з можливостями співочого голосу середнього обсягу легень.

Темброва палітра в блюзових композиціях Г. Мура також наближена до вокальної. Він уникає жорстких спотворень тембру, на які в принципі здатна електрогітара, використовуючи лише ті, що нагадують спів, крик, плач, скрип голосу людини. Мур свідомо обмежував кількість ефект-педалей, покладаючись на якість інструмента та лампових підсилювачів Marshall.

Його позиція була категоричною: ефект-педалі не роблять виконавця кращим — звук видобувають пальці.

Одним із видатних прийомів гітариста було використання довгих нот з повільними бендами та вібрато варійованої частоти та амплітуди. Мур був здатен витримати одну ноту з такою силою наповнення, що слухач завмирав. Р. Осіпов наводить характерний приклад із фестивалю Donington (1984): коли під час виконання соло можна було почути падіння краплі дощу — настільки публіка затамувала подих (Osipov, 2013, с. 6). Можливо, такий ефект також пов’язаний із тим, що слухач звикає сприймати звучання гітари Мура як продовження його голосу і такі затримки звуку вражають саме через їхню неімовірну для вокалу довжину.

**Висновки.** Проведений аналіз обраних композицій Гері Мура з альбому “Still Got the Blues” (1990) дозволяє стверджувати, що його звернення до блюзового мистецтва являло собою не стилізацію, а глибоке, творчо усвідомлене повернення до витоків, яке водночас трансформувало блюзову традицію зсередини.

Аналіз кавер-версій (зокрема “All Your Love”) продемонстрував, що Мур дотримується структурної основи 12-тактового блюзу, зберігаючи його ключові ознаки: ладовість зі зниженими ступенями, діалогічну структуру “call and response”, триольну пульсацію, бенди, вібрато та мелізматику тощо.

Специфіка блюзових засобів виразності у творчості Г. Мура полягає в їх збагаченні досвідом рок-музики. Хард-рокове минуле музиканта привнесло значно ширшу динамічну палітру, каскадні пасажі шістнадцятими, використання переважаного гітарного звуку. При цьому Мур застосовував ці засоби вибірково, підпорядковуючи їх блюзовій драматургії, а не демонстрації віртуозності.

Найсуттєвішою трансформацією блюзових традицій у виконавській манері Гері Мура слід визнати послідовне уподібнення гітарного тембру людському голосу. Це проявляється на кількох рівнях: у фразуванні, співмірному з дихальними можливостями співака; у тембрових фарбах, що імітують спів, крик та плач; у свідомій мінімізації ефект-обробки. Інструментальна стратегія Мура (вибір конкретних гітар для

конкретних художніх завдань) підтверджує, що тембровий задум був визначальним чинником його творчого методу.

Отже, розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура поєднав культурозберігаючу та культуротворчу тенденції: збереження стильового канону блюзу та водночас його розширення за рахунок інтеграції з рок-естетикою, що зумовило появу індивідуального авторського стилю, який потужно вплинув на подальшу історію жанру.

**Перспективи подальших досліджень.** Здійснений аналіз обмежений матеріалами альбому “Still Got the Blues”, тоді як блюзовий дискурс у творчості Гері Мура охоплює ще низку праць:

“After Hours” (1992), “Blues Alive” (1993), “Blues for Greeny” (1995), “Back to the Blues” (2001), “Close as You Get” (2007). Порівняльний аналіз цих записів дозволив би простежити еволюцію блюзового стилю музиканта впродовж двох десятиліть. Перспективним видається також дослідження інтертекстуальних зв'язків у творчості Мура — зокрема його діалогу зі спадком Пітера Іріна, що має і біографічний, і музичний виміри. Крім того, актуальним є дослідження впливу Гері Мура на сучасних блюзових та блюз-рокових гітаристів, що дозволило б визначити його місце в ширшій парадигмі розвитку жанру.

### Список посилань

- Воскобойнікова, Ю. В. (2011). Типологія критеріїв адекватності виконавської інтерпретації. *Культура України*, (35), 254–262. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura35/29.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura35/29.pdf)
- Chalco Barre, B. F. (2019). *Moore blues: composición de dos temas basados en el análisis melódico-armónico de Still got the blues, The loner, Walking by myself y Parisienne walkways de Gary Moore* (tesis de pregrado). Universidad de las Américas, Quito, Ecuador.
- Kramarz, V. (2009). Gary Moore vs. Jud's Gallery oder: Der Fall “Still Got the Blues”. Eine nachvollziehende Analyse des Gerichtsurteils. *Samples. Online-Publikation des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e. V.*, 1–12.
- Osipov, R. (2013). *Gary Moore — mind enim mõjutanud kitarrist* (loov-praktilise lõputöö teoreetilise osa). Tartu Ülikool, Viljandi Kultuuriakadeemia, Viljandi, Eesti.
- Power, M. (2013). *White knuckles: The life and music of Gary Moore*. Omnibus Press.
- Qin, S. (2024). Blues traditions of guitar performance in modern scientific thought. *Культура України*, (85), 53–61. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.06>
- Shapiro, H. (2022). *Gary Moore: The official biography*. Jawbone Press.

### References

- Voskoboinikova, Y. V. (2011). A Typology of Criteria for the Adequacy of Performance Interpretation. *Culture of Ukraine*, (35), 254–262. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura35/29.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura35/29.pdf). [In Ukrainian].
- Chalco Barre, B. F. (2019). *Moore blues: composición de dos temas basados en el análisis melódico-armónico de Still got the blues, The loner, Walking by myself y Parisienne walkways de Gary Moore* (tesis de pregrado). Universidad de las Américas, Quito, Ecuador. [In English].
- Kramarz, V. (2009). Gary Moore vs. Jud's Gallery oder: Der Fall “Still Got the Blues”. Eine nachvollziehende Analyse des Gerichtsurteils. *Samples. Online-Publikation des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e. V.*, 1–12. [In English].
- Osipov, R. (2013). *Gary Moore — mind enim mõjutanud kitarrist* (loov-praktilise lõputöö teoreetilise osa). Tartu Ülikool, Viljandi Kultuuriakadeemia, Viljandi, Eesti. [In English].
- Power, M. (2013). *White knuckles: The life and music of Gary Moore*. Omnibus Press. [In English].
- Qin, S. (2024). Blues traditions of guitar performance in modern scientific thought. *Culture of Ukraine*, (85), 53–61. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.06>. [In English].
- Shapiro, H. (2022). *Gary Moore: The official biography*. Jawbone Press. [In English].

Отримано: 20.01.2026

Прийнято до друку: 11.02.2026

### Цінь Шенян

аспірант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

### Ю. В. Воскобойнікова

доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

### Qin Shengyan

postgraduate student, Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

### Yu. Voskoboinikova

Doctor of Art History, Head of the Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

## РЕЦЕНЗІЇ

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.17\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.17*)

УДК 791.3:7.01:930.25

## “ARS MEDIALE” ЯК ПЛАТФОРМА ОСМИСЛЕННЯ АРХІВНОГО ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КІНО

Є. П. Ворожейкін

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ,  
Україна

[y.vorozheikin@kubg.edu.ua](mailto:y.vorozheikin@kubg.edu.ua)

Y. Vorozheikin

Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0001-7320-562X>

### “Ars Mediale” як платформа осмислення архівного та експериментального кіно

Є. П. Ворожейкін. “Ars Mediale” як платформа осмислення архівного та експериментального кіно // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Щербаня. Харків : ХДАК, 2026. Вип. 93. С. 157–164. Рецензія на Форум експериментального кіно “Ars Mediale”, що відбувся 19–21 грудня 2025 року в Києві.*

### “Ars Mediale” as a platform for comprehension on archival and experimental Cinema

Y. Vorozheikin. “Ars Mediale” as a platform for comprehension on archival and experimental Cinema // *Culture of Ukraine: coll. of scientific papers / Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of A. Shcherban. Kharkiv: KhSAC, 2026. Vol. 93. P. 157–164. Review of the “Ars Mediale” Experimental Film Forum, held December 19–21, 2025, in Kyiv.*

Останнім часом експериментальне кіно помітно активізувалося в українському культурному просторі. Про це свідчить кілька подій, що відбулися наприкінці 2025 — на початку 2026 рр.: ретроспектива «Ранній американський кіноавангард: Майя Дерен та інші» в Національному центрі Олександра Довженка (4–18 грудня 2025 р.) (*Ранній американський кіноавангард. Майя Дерен та інші | Ретроспектива. Програма, 2025*), перший Форум експериментального кіно “Ars Mediale” (19–21 грудня 2025 р.) (*Arsmediale, б.д.*) та програма “Kino Tagen”, присвячена німецько-українському культурному діалогу й

експериментальним формам документального та архівного кіно (16–18 січня 2026 р.) (*Kino\_tagen, б.д.*).

Раніше окремі приклади експериментальних фільмів в Україні можна було побачити на кінофестивалях чи мистецьких експозиціях у галереях чи музеях, що значною мірою пов’язано з інтересом до цього формату та його специфікою. Відтак поява одразу кількох подій, присвячених експериментальному кіно, які відбулися майже одночасно, може свідчити, що відбулося поступове зростання інтересу до альтернативних кіномов чи/та актуалізація експериментальних художніх стратегій у сучасних історико-культурних реаліях. Останнє припущення видається особливо переконливим. Експериментальне кіно часто працює з переосмисленням історичної пам’яті, архівних матеріалів та принципами репрезентації минулого. Також сучасні міжнародні тенденції у сфері експериментального кіно приділяють значну увагу деколоніальним практикам, а саме такі аспекти особливо актуальні для України в період повномасштабної війни. Можливо, саме міждисциплінарні художні експерименти можуть стати ефективним інструментом критичного осмислення історичного минулого, пов’язаного з політикою радянської влади.

Попри значущість усіх вищезазначених подій, предметом цього аналізу є Форум експериментального кіно “Ars Mediale”, оскільки він став

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

першою платформою для комплексної презентації та осмислення експериментального й архівного кіно в українському культурному просторі. Визначальним чинником функціонування форуму стало те, що кожний показ поєднувався з публічним обговоренням за участі кураторів, кінематографістів, глядачів та, у деяких випадках, запрошених експертів. Крізь призму триденного форуму цей текст аналізує головні програмні блоки, їхні художні та концептуальні засади.

Хоча всі з вищезазначених подій заслуговують на увагу, ця рецензія буде зосереджена на аналізі «Форуму експериментального кіно "Ars Mediale"», оскільки саме він став першою платформою для показу та критичного осмислення експериментального та архівного кіно в українському культурному просторі. Важливим у цьому контексті було те, що кожний показ поєднувався з обговоренням побаченого разом із кінематографістами, кураторами, глядачами, а в деяких випадках також із запрошеними експертами.

У перший день форуму відбулася ретроспектива фільму Дзиги Вертова «Одинадцятий» (1928), присвяченого періоду індустріалізації, зведення Дніпровської ГЕС та інших промислових гігантів (Вертов, 1928). Вибір цього твору для відкриття форуму є закономірним, адже саме Дзига Вертов є одним із найяскравіших представників українського кінематографу, який активно використовував художні експерименти у своїй творчій практиці (Рис. 1).

Показ фільму «Одинадцятий» заклав основу вектора всього форуму — звернення до історичного спадку, який тісно пов'язаний з ідеологією та колоніальними наративами. В «Одинадцятому» показується зведення Дніпрогесу біля Запоріжжя, будівництво якого потребувало затоплення давніх дніпровських порогів (Кодацького, Ненаситця, Вільного та навколишніх сіл), а також електрифікацію Наддніпрянщини.

Слід підкреслити, що змістова основа та художні експерименти тісно переплітаються у фільмі Дзиги Вертова. В «Одинадцятому» активно використовується мультиекспозиція — накладення кількох зображень у межах одного кадру. Цей прийом слугує для різних цілей: поєднання процесів роботи (наприклад, розбивання робітниками кам'яних брил та руху вантажних вагонів), створення динаміки через показ механічних елементів із різних ракурсів (наприклад, роботу двигуна), поєднання історичних періодів (архівних розкопок та роботи станції), а також в якості метафори затоплення сіл для будівлі станції (кадри із селом поєднуються із кадрами річкових хвиль).

Перед показом фільму кінознавиця «Довженко-Центру» Альона Пензій розповіла про особливості створення стрічки, а після перегляду відбулося обговорення художніх рішень режисера та ідеологічних аспектів фільму.

У ході дискусії було звернено увагу на амбівалентність стрічки. З одного боку, фільм підпорядковується радянському пропагандистському



Рис. 1. Кадр із фільму Дзиги Вертова «Одинадцятий» (1928).  
Джерело: DTF Magazine. Тут і далі — використано з науковою метою.

дискурсу індустріалізації, але, з іншого, — окремі монтажні рішення, зокрема метафора затоплення сіл та зіставлення історичних періодів, можуть бути прочитані як прихована критика радикальних наслідків політики індустріалізації. У цьому контексті показ «Одинадцятого» є важливим нагадуванням про необхідність критичного перегляду української кінематографічної спадщини, наприклад, тих фільмів, що створювалися в період радянської влади.

Другий день форуму був розпочатий програмою «(Пере)осмислюючи дослідження в кіноетнографії та за її допомогою», яку презентував професор аудіовізуальної антропології й засновник дослідницької групи «Альтернативні форми оповіді в аудіовізуальній антропології» Лоран ван Ланкер. Представлені роботи — «Немає зображень» (2015) Міґеля Луїша Переша Антуніша душ Сентуша, «Сіна» (2017) Луції Вркіч та «Повна гармонія» (2024) Сабах Джаллул — продемонстрували стратегії, спрямовані на деколонізацію відео. Автори реалізували це переважно за допомогою роботи зі звуковою складовою.

Звук у фільмах часто є важливим елементом для передання ідеї та емоцій. Традиційно музика доповнює відео, а закадровий голос інтерпретує й пояснює, що та як потрібно сприймати. Подібна специфіка особливо актуальна для пропагандистських фільмів, але також застосовується до етнографічних, адже закадровий голос у них є традиційним засобом етнографа як «голос Бога». Для деконструкції цієї парадигми режисер фільму «Немає зображень» замінює зображення чорним екраном, перетворюючи звук на головне джерело оповіді. Це змушує глядачів зосередитися на акустичному досвіді та рефлексувати над тим, хто веде розповідь, про що та для чого.

У «Сіна» Луції Вркіч також експериментує з поєднанням відео та аудіо. Оскільки у фільмі використовується множинність відеоджерел для показу героя із різних сторін, більшість аудіо не йде разом із відео як єдине джерело, а є закадровим коментарем головного героя. Специфіка підходу Вркіч полягає в тому, що вона часто поєднує протилежні за змістом звукові та

відеоджерела, що створює певну дискусію між ними.

«Повна гармонія» Сабах Джаллул працює з found footage, які в більшості випадків не містять аудіо, тому закадровий наратив стає природним для такого типу взаємодії із матеріалом. Проте закадровий голос тут працює як критичне переосмислення для підриву домінантних смислів, які наявні у відео.

Після показу відбулося обговорення з куратором та режисерами, у якому значну увагу звернуто на різноманітні стратегії роботи з аудіо, які дозволяють не лише коментувати колоніальне зображення, а й створювати простір для самостійної інтерпретації глядачем. Зокрема, була згадана концепція «аудіовізуального контрапункту» Мішеля Чіона (Chion, 1994, с. 36), яка описує процес, коли звукова доріжка вступає в дисонанс із відео та тим самим деконструє першопочатковий наратив, закладений у зображення. Лоран ван Ланкер звернув увагу на «третьій шлях»: звукова доріжка не дублює значення відео, але й не вступає в пряме протиставлення, створюючи простір для самостійної інтерпретації глядачем (Рис. 2).

Міжнародний блок форуму продовжила програма «Зустрінемося на дні озера» від Berlinale Forum Expanded, куратором якої був Ульріх Цімонс. У фільмі «Ярокамена» (2022) Андреса Хурадо Херардо Суече веде розповідь про свого предка Ярокамени, який очолював захист від звірств, різанини та згвалтувань, що відбувалися в регіоні під час видобутку каучуку. Ця історія була заборонена традиційною владою у зв'язку з її потенціалом залучення молоді до повстання та стимулювання до звернення до чаклунства.

Візуально фільм знято у форматі кола, який нагадує погляд у технологічний апарат наглядку (підзорну трубу чи телескоп). Цей аспект поєднується із показом нефункціональних антен та інших технологічних руїн для розповіді про техноколонізацію й експлуатацію, яка є її складовою. Фільм трансформує наратив для протистояння ситуації, коли корінні культури не мають здатності формувати автономну стратегію протидії просуванню експлуататорських та колонізаторських кампаній.



Рис. 2. Обговорення після показу програми «(Пере)осмислюючи дослідження в кіноетнографії та за її допомогою». Джерело: Ars Mediale.

Інший фільм цієї програми, «Обхідні шляхи: говорячи про монстрів» (2024) Денізи Шимшек, розповідає про регіон навколо озера Ван (сучасної Туреччини), у якому відбувалися етнічні чистки вірмен та курдів. Розповідь у фільмі подається через міфічний образ чудовиська з озера. Його голос відтворюється у фільмі за допомогою спеціальних мікрофонів, які дозволили записати «голос» землі та озера. Голос режисерки теж присутній, але не в аудіоформаті, а через переписку із субтитрами на екрані (подібно до формату переписки в чаті). Її присутність надає історії особистий характер. Під кінець фільму з'являється голос одного з мешканців цього регіону, проте режисерка спеціально знімає його в темряві, щоб цю людину не було видно. Мешканець розповідає про реальну історію, свідком якої він став та яка дуже переплітається з міфом. Таким чином, на фоні абстрактних зображень відбувається розповідь на перехресті міфологічної, особистої та політичної сфер.

«Мун О» (2022) Максима Жан-Батіста був створений на основі кадрів телевізійного репортажу про прем'єру фільму Алена Маліна «Жан Гальмо, авантюрист» (1990), біографічного фільму, насиченого кліше та колоніальними образами тріумфального завоювання. Фільм Жана-Батіста походить із сімейного відео, оскільки його батько був статистом у фільмі «Жан Гальмо,

авантюрист» і з'явився в телевізійному сегменті прем'єри. Карнавал на початку фільму був частиною святкування прем'єри та організований акторами/статистами, які були частиною місцевої гайанської діаспори, а також французькою знімальною групою. Святкування являли собою своєрідне протиріччя: з одного боку, вони справді виникли з гайанської діаспорної спільноти та виражали дух спільноти. З іншого, прем'єра змістила карнавал від його коріння в карибських практиках з певними соціальними, релігійними та політичними функціями, зробивши його зручним рекламним інструментом для постановки фільму.

Режисер використовує цитати з антиколоніальних текстів філософа Франца Фанона, а також сповільнення та повторне відтворення фрагментів, фактично метод, який Лора Малві описує як відкладене кіно (Mulvey, 2006, p. 186), для того, щоб показати те, про що фільм мимоволі свідчить та що він приховує. В одному з моментів стрічки ці візуальні деформації призводять до різкого контрасту при поєднанні з піснею «Mouvement d'avion», яка була вступним саундтреком до фільму «Жан Гальмо, авантюрист». Незважаючи на своє початкове завдання, композиція зовсім не підсилює колоніальний наратив, а навпаки — через модифікації кадрів із прем'єри створює ретроактивний виклик колоніальній пам'яті (Рис. 3).

Окремим сегментом другого дня була програма «Все це поки ще існує», підготовлена Микитою Білим у співпраці з Центром міської історії. У її межах був показаний феномен кіноаматорства в Україні на прикладі фільмів Ореста Бачмаги, знятих ним упродовж 1970–1980-х рр. Експериментальне кіно та кіноаматорство мають спільні особливості, адже часто залишаються маргінальними й недооціненими в загальній системі кіноіндустрії. Такі фільми часто фіксують події та явища, які залишаються поза увагою офіційного кінематографу, проте мають культурно-історичну цінність. Аматорські фільми є своєрідним архівом, який дозволяє побачити історію через призму індивідуального досвіду. Зокрема, у фільмах Бачмаги можна виділити акцент на інтересі до природи та екологічної свідомості. Також унікальність особи Бачмаги полягає в тому, що він прагнув творчої незалежності навіть у контексті технічних засобів, тому самостійно розробив для себе камеру. Дослідження таких матеріалів є важливим, оскільки вони дають змогу дізнатися про неінституційні кінопрактики в Україні другої половини ХХ ст., інформація про які майже відсутня.

Третій день форуму відкрився програмою Олександри Набієвої «Світло, що падає на залюднений степ...», яка представила сучасні українські експериментальні фільми, які досліджують теми травми й пам'яті та працюють у різних форматах: танцювальний фільм-перформанс; лялькова стоп-моушн-анімація, поєднана з реальними кадрами й історичними світлинами; а також found footage та симуляція ігрового простору.

*Salt Salome* (2025) Анни Зацірінної працює з темою особистої та колективної пам'яті. Родинний артефакт — весільне мереживо та танець серед ландшафтів Алмати є рефлексивним поверненням до пам'яті про масові депортації народів до Казахстану.

«Лемберг-машина» (2023) Дани Кавеліної звертається до переплетення доль українців, євреїв та поляків у Львові в період Другої світової війни. Складні історії розповідаються через лялькову анімацію, яка слугує фантазмичному зануренню в минуле, що краще підходить до цієї

теми, ніж хронікально-документальний стиль. Навіть у тій сцені, де є зйомка реальної людини (винахідника диво-машини, що дозволяє подорожувати в минуле), через маску та розформованість частин тіла вона стає теж подібною до ляльки. Особливу роль у відео відіграє звук, а саме пісні, які належать відповідним етнічностям. Вони надають твору певної поетичності та дозволяють краще відчувати трагічність чи особливість ситуації в моменти, які складно передати наративно.

Також слід згадати «див.також: набір стислих зображень і почуттів» (2023) (*fantastic little splash*). Цей проєкт представлений у форматі руху в просторі ігрового інтерфейсу, у якому показуються зображення із telegram-чатів та каналів, які фіксують «прильоти», завдані Росією по Україні. Такі фотографії є забороненими, оскільки можуть надавати ворогові важливу інформацію, тому більшість каналів заблюрює чи пікселізує її, унеможливаючи впізнання місць та наслідків руйнувань. Ці фотографії фактично стають абстрактними зображеннями, які не несуть інформації, а є лише емоційним фоном подій. *Fantastic little splash* досліджує специфіку цього досвіду війни — того, як українці стали залежними від скролінгу таких чатів та каналів, а також того, як самі чати й канали використовують ці зображення для привернення читачів (Рис. 4).

Далі в рамках третього дня була показана програма «Неприєднані наративи» від Sinema Transtopia (куратори: Гало Е. Рівера та Бетан Г'юз), яка логічно продовжила деколоніальну лінію форуму. У межах неї були показані фільми Камалі Альджафарі та Нненні Онуохи, які критично осмислюють питання пам'яті, її привласнення та реконструкції.

Улітку 1982 р. ізраїльська армія вторглася до Бейруту. Під час цього вона здійснила рейд на палестинський дослідницький центр та забрала весь його архів. Архів містив історичні документи Палестини, зокрема колекцію фотографій та відео. Документи використовувалися для вивчення та придушення палестинських рухів. «Фільм Фідай» (2024) Камалі Альджафарі ставить за мету створення контрнарративу для



Рис. 3. Обговорення після показу програми «Зустрінемося на дні озера».  
Джерело: Ars Mediale.



Рис. 4. Обговорення після показу програми «Світло, що падає на залюднений степ...».  
Джерело: Ars Mediale.

повернення та відновлення забраних спогадів про палестинську історію.

Документальний фільм є нетрадиційним у своєму поєднанні різних часових ліній історій для формування власного архіву. Окрім концептуального підходу до використання монтажу, Альджафарі також маніпулює відео, виділяючи певні візуальні матеріали яскраво-червоним кольором та додаючи анімовані елементи цього ж кольору, які зокрема включають мотив рухомого полум'я й цензурованих позначок. Це художній

прийом позначає жорстокість зображень, а також процес привласнення, здійснений ізраїльською армією, зокрема через накладання підписів на архівні плівки для розслідувальних цілей.

Значну роль у фільмі відіграє звукова доріжка, яка поєднує дієгетичні звуки та спеціально написаний звуковий супровід, які разом з особливим монтажним підходом допомагають деконструувати значення показаних зображень. Також у якості аудіокоментаря Альджафарі

використовує текст палестинського автора Гасана Канафані, що додатково підсилює деконтекстуалізацію матеріалу як форму художнього та політичного визволення через процес порятунку саботованої пам'яті.

«Країна, що розвивається — Повернення» (2025) Нненні Онуохи переосмислює німецький фільм 1975 р. «Країна, що розвивається, Гана: життя в місті». Метою цього фільму було порівняти життя двох дітей — «багатої» та «бідної» — у столиці Аккрі, майже через 20 років після здобуття незалежності від британського правління. Переосмислення здійснюється через коментар тодішніх героїв фільму, які тепер є людьми похилого віку. Вони вперше дивляться історичний матеріал та діляться своїми думками. Завдяки часовій дистанції й відкриттю іншого погляду виникає багатшарова рефлексія щодо політики, початково закладеної у фільм, принципів репрезентації та формування пам'яті.

Завершив форум показ фільму Олександра Довженка «Визволення» (1939) — стрічка про радянську окупацію Західної України та Західної Білорусі у вересні 1939 р. Після показу відбулося обговорення цієї суперечливої спадщини режисера за участі кінознавиці Довженко-Центру Альони Пензій та Антона Лягуша,

доктора філософії, академічного директора освітньої програми «Дослідження пам'яті та публічна історія». З одного боку, могло здатися, що цей фільм зовсім відхиляється від загальної програми форуму. Стрічка зовсім не є експериментальною в художньому плані, а створена в доволі традиційному хронікально-документальному форматі з послідовним показом подій та закадровим голосом, який пояснює те, що відбувається. Саме закадровий голос, текст до якого написав сам Довженко, виголошує пропагандистські наративи радянської влади, а музичний супровід підсилює закладені емоційні ефекти. Тобто, фільм виявляє протилежний вектор порівняно з більш відкритими та критичними стратегіями, які були представлені в межах інших програм форуму. Проте саме цей контраст робить фільм важливою частиною форуму. Попри різноманітність фільмів, ключовою темою «Ars Mediale» стала деколонізація, навіть у тих випадках, коли вона прямо не була заявлена. Фільм «Визволення» показує, чому така практика художніх експериментів із переосмисленням пропагандистських наративів є актуальною, зокрема для України. До таких фільмів, як «Визволення», варто застосовувати критичні методики, які представлені на форумі. Тому сподіваємося, що в подальшому українські кінематографісти



Рис. 5. Кадр із фільму Олександра Довженка «Визволення» (1939).  
Джерело: ARTSLOOKER.

звернуться до таких фільмів для деколонізації аудіовізуальної культурної спадщини (Рис. 5).

Підсумовуючи, зазначимо, що форум “Ars Mediale” показав потенціал експериментального кіно як важливого компонента сучасного культурного дискурсу та дієвого інструменту критичного осмислення історії. Форум став не лише

майданчиком для показів, а й простором для діалогу й обговорення експериментів у сфері кіно та підходів до критичного осмислення архівних матеріалів. Тому висловлюємо сподівання, що “Ars Mediale” в майбутньому стане щорічною подією.

### Список посилань

- Вертов, Дзига. (Режисер). (1928). *Одинадцятий*. [Фільм]. Київська кінофабрика ВУФКУ; Довженко-Центр. Онлайн. <https://online.dovzhenkocentre.org/films/odynadczyatyj/>
- Ранній американський кіноавангард. Майя Дерен та інші | Ретроспектива. Програма*. (2025, 1 грудня). Довженко-Центр. <https://dovzhenkocentre.org/ranniy-amerykanskyu-kinoavanhhard-mayu-a-deren-ta-inshi-retrospektyva-prohrama/>
- Arsmediale. [@arsmediale]. (б.д.). *arsmediale* [Instagram профіль]. Instagram. Відновлено Березень 8, 2026, з <https://www.instagram.com/arsmediale/>
- Chion, M., (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Kino\_tagen. [@kino\_tagen]. (б.д.). *Kino\_tagen* [Instagram профіль]. Instagram. Відновлено Березень 8, 2026, з [https://www.instagram.com/kino\\_tagen/](https://www.instagram.com/kino_tagen/)
- Mulvey, L., (2006). *Death 24 X a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books.

### References

- Vertov, Dzyga. (Director). (1928). *The Eleventh*. [Film]. Kyiv Film Studio VUFKU; Dovzhenko Center. Online. <https://online.dovzhenkocentre.org/films/odynadczyatyj/>. [In Ukrainian].
- Early American Avant-Garde Cinema. Maya Deren and Others | Retrospective. Program*. (2025, December 1). Dovzhenko Center. <https://dovzhenkocentre.org/ranniy-amerykanskyu-kinoavanhhard-mayu-a-deren-ta-inshi-retrospektyva-prohrama/>. [In Ukrainian].
- Arsmediale. [@arsmediale]. (б.д.). *arsmediale* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved March 8, 2026, з <https://www.instagram.com/arsmediale/>. [In Ukrainian].
- Chion, M., (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press. [In English].
- Kino\_tagen. [@kino\_tagen]. (б.д.). *Kino\_tagen* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved March 8, 2026, з [https://www.instagram.com/kino\\_tagen/](https://www.instagram.com/kino_tagen/). [In Ukrainian].
- Mulvey, L., (2006). *Death 24 X a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books. [In English].

Отримано: 27.02.2026  
Прийнято до друку: 19.03.2026

#### Є. П. Ворожейкін

кандидат філософських наук, доцент кафедри інформаційних комунікацій, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна

#### Y. Vorozheikin

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Information Communications, Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine

## Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування

### Rules for original works formatting for scientific collections and conditions for their publication

Під час подання рукопису до журналу автори повинні підтвердити його відповідність всім зазначеним вимогам, що вказані нижче. У разі виявлення невідповідності поданої статті пунктам цих вимог редакція повертатиме матеріали на доопрацювання.

Стаття подається в **електронному** вигляді на електронну пошту редакції:

**rvv2000k@ukr.net.**

У темі листа зазначаються прізвище автора та назва видання. Наприклад:

«Петренко. «Культура України»»

Автори надсилають до редакції:

1. Статтю.
2. Заяву на розміщення наукової статті в збірнику.
3. Анкету — відомості про автора(-ів) українською та англійською мовами.
4. Англomовну анотацію (орієнтовно 2500 зн. без пробілів). Вона включається в статтю і подається окремим документом, який слід завірити підписом перекладача та печаткою за місцем його роботи. Якщо стаття написана англійською, анотація до неї подається українською (не менше 900 зн. без пробілів).
5. За необхідності — ілюстративний матеріал — фото, рисунки, таблиці.

Усі документи, що містять підписи та печатки, мають бути відсканованими.

Для аспірантів: обов'язково зазначити відомості про наукового керівника: ПІБ, місце роботи, електронну пошту.

Назви файлів за зразком:

«Петренко\_Заява» // «Петренко\_Анкета» // «Петренко\_Стаття\_укр» // «Петренко\_англ\_анот» // «Петренко\_Рисунок1» тощо.

Далі стаття перевіряється на плагіат (1–2 дні) на виконання листа МОН України «Щодо рекомендацій з академічної доброчесності для закладів вищої освіти» від 23.10.2018 р. № 1/9-650. Якщо комп'ютерна система не вказує на елементи запозичення, матеріал передається для подальшого незалежного (сліпого) рецензування (2–3 тижні).

За результатами експертизи редактор повідомляє автору про подальшу долю статті: допуск до друку, необхідність доопрацювання відповідно до зауважень, висловлених у рецензії або відмову в публікації.

#### Технічні вимоги до статті

До друку приймаються статті обсягом до 0,5 авторських аркуша (до 20000 знаків із пробілами., приблизно 11–12 сторінок тексту) без урахування анотацій, таблиць, графіків та списку посилань.

Параметри сторінки: формат А4; орієнтація книжкова; поля — по 2 см; шрифт — Times New Roman; кегль — 14; міжрядковий інтервал — 1,5; абзацний відступ — 1,25 см. Текст має бути вирівняний за шириною аркуша.

Рисунки й таблиці вирівнюються по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. У статті ілюстративний матеріал подається після тексту, де він згаданий, а також додається в листі кожен окремим файлом із розширенням: \*.jpeg не менше 300 dpi. На кожен формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті обов'язково проставляються посилання. Формули, на які є посилання, нумерують арабськими цифрами в круглих дужках праворуч. Таблиці повинні бути компактними, мати назву та номер.

На початку статті зазначається:

- індекс УДК (по лівому краю);
- ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по лівому краю);
- науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто;
- адреса e-mail (обов'язково);

- номер ORCID (обов'язково);
- назва статті, анотація з ключовими словами;
- прізвище автора (-ів), назва статті, анотація й ключові слова англійською мовою.

Далі йде текст за структурою наукової статті, затверджений постановою президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України».

Структурні елементи статті виділяють жирним шрифтом і крапкою:

- Актуальність теми дослідження;
- Постановка проблеми;
- Аналіз останніх досліджень і публікацій;
- Мета статті
- Виклад основного матеріалу дослідження;
- Висновки;
- Перспективи подальших досліджень.

**Вимоги до анотації:** інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст анотації українською мовою має бути 800–900 знаків. Анотація англійською мовою обсягом близько 2500 знаків надається згідно з вимогами наукометричних баз як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мета, методологія, результати, новизна, практичне значення, висновки.

В англійських статтях на початку розміщується англійська анотація, далі — українська (800–900 знаків).

Ключові слова: не менше 3 і не більше 10.

Прикінцевий **Список посилань** оформляється відповідно до міжнародного стандарту APA Style, має містити лише назви праць, на які посилається автор (не менше 5 джерел), не може складатися лише з посилань на вебсайти та повинен містити мінімум одну наукову працю, індексовану у WoS або Scopus. Наприкінці бібліографічного опису статті з періодичних видань після 2015 року обов'язково вказувати її номер DOI.

Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою, не нумеруються.

Цитування в тексті також слід оформити за міжнародним стандартом APA Style. Якщо в огляді літератури або далі в тексті наявне посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку посилань після статті. Слід уникати посилань на газети, виробничі журнали, навчальні посібники та власні публікації авторів. Посилання на неопубліковані праці не дозволяються. За правильність наведених у списку посилань даних відповідальні автори.

Список посилань в англійській статті подається мовою оригіналу (тобто укр., англ. тощо).

**References** наводиться після списку посилань з метою активного долучення публікацій до обігу наукової інформації та їх коректного індексування наукометричними системами, тому список посилань перекладається англійською мовою.

Додаткова інформація розміщена на *вебсайті збірника*:

**<https://ku-khsac.in.ua>**

Адреса редакції: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, Харківська державна академія культури, редакційно-видавничий відділ ХДАК.

Електронна скринька редакції: **[rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net)**

**ДЛЯ НОТАТОК**

Наукове видання

*Культура*  
України

Збірник наукових праць

Випуск 93

Scientific edition

*Culture*  
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 93

На обкладинці: фрагмент роботи Нікіти Тітова (джерело: сторінка автора в Instagram).  
Адреса зображення: <https://www.instagram.com/p/DXl8Kv2AjYO/>

Редактори:

*А. А. Троян*

*Г. С. Положій*

Редактор англomовних текстів:

*В. О. Афанасьєв*

Комп'ютерна верстка:

*І. Г. Колесник*

Підписано до друку 29.05.2026 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «*Minion Pro*». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 19,5. Обл.-вид. арк. 17,1.

---

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: [rvv2000k@ukr.net](mailto: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.